

الْقِصَّةُ الْحَادِثَةُ

فِي ضَوْءِ الْمَنْهَجِ الشَّكْلِيِّ

تأليف

وليم جى. هاندى

ترجمة وتعليق

الدكتور شفيع السيد

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ١٤٢٥ هـ



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ١٤٢٥ هـ

الْقِصَّةُ الْحَدِيثِيَّةُ

فِي ضَوْءِ الْمَنَهِجِ الشِّكَلِيِّ

عنوان الأصل الإنجليزى لهذا الكتاب هو:

Modern Ficition : A Fomalist Approach

William J. Handy

with a preface by

Harry T. Moore

*Copyright (c) 1971, by Southern Illinois University Press
in the Uninted States of America.*

الطبعة الأولى للترجمة العربية ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م

الطبعة الثانية ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م

الطبعة الثالثة ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م

القصة الحديثة

في ضوء المنهج الشكلي

تأليف
وليم جي. هاندي
مع مقدمة بقلم هاريت مور

ترجمة وتعليق
الدكتور شفيع السيد
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
كلية دارالعلوم - جامعة القاهرة

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

بطاقة طهسة

طهسة أثناء النشر إعداء الهبة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية.

هاندى، ولیم جی.
القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشکلى / تألیف ولیم جی - هاندى؛
مقدمة هارى ت. مور؛ ترجمة وتعليق شفيح السيد . - ط ١ . - القاهرة:
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦ .

٢٠٠ ص ؛ سم

تدمك: ٩ ٩٣٠ ٢١٥ ٩٧٧

١ - القصص العربية - تاريخ ونقد

أ - مور، هارى ت (مقدم). ب - السيد، شفيح (مترجم، معلق).

ج - العنوان ٨١٣,٠٠٩

الكتاب : القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشکلى

المؤلف : ولیم جی - هاندى

رقم الإيداع : ٢٣٦٣٩ / ٢٠٠٦

تاريخ النشر : ٢٠٠٧

الترقيم الدولى : 9 - 930 - 215 - 977 - I. S. B. N.

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناس، ولا یسمح

بإعادة نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه ، بأى

شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناس

الناسر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى النجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق { ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

والعرض الدائم ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

DarGhareeb@hotmail.com

البريد الإلكتروني :

المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| مقدمة الطبعة الثانية..... | ٥ |
| مقدمة الطبعة الأولى..... | ٧ |
| مقدمة..... | ٢١ |
| كلمة شكر وتقدير..... | ٢٥ |
| المنهج الشكلي في نقد القصة..... | ٢٧ |
| ١- «الموتى» لجيمس جويس..... | ٥٧ |
| ٢- «الأخت كاريه» لدرايزر..... | ٩٥ |
| ٣- «حينما أرقد محضراً» لوليم فوكنر..... | ١٠٩ |
| ٤- «العجور والبحر» لإرنست هيمنجوي..... | ١٢١ |
| ٥- «اغتنم يومك» لسول بيللو..... | ١٥٧ |
| ٦- «السجين» للامود..... | ١٧١ |
| تعليقات..... | ٢٠٠ |

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الثانية

عشرون عاماً مضت على صدور الطبعة الأولى من هذه الترجمة، واليوم تظهر الطبعة الثانية منها، وكان حقها أن تظهر قبل ذلك ببضعة أعوام، لكن الشواغل حالت دون ذلك. وحين أتيح لى مراجعة التجربة الأخيرة لهذه الطبعة الجديدة تبين لى وقوع بعض الأخطاء الطباعية فى الطبعة الأولى؛ إما بسقوط بعض الكلمات من أصل الترجمة، وإما بسقوطها من أماكنها فى قوالب الطباعة اليدوية التى اعتمدت عليها الطبعة السابقة، فبدا مكانها شاغراً؛ ومن ثم كانت تلك المراجعة فرصة لاستدراك كل ذلك ما وسعنى الاستدراك، وأسعفتنى الملاحظة. وربما دفعنى الحرص على وضوح المعنى ودقته إلى ترجمة بعض العبارات مرة أخرى، لكن ذلك لم يحدث إلا فى القليل النادر من الأحيان.

ومن الله وحده نستمد العون والتوفيق

محمد هشيع الدين السيد

ذو الحجة ١٤١٩هـ

مارس ١٩٩٩م

مقدمة الطبعة الأولى

العلاقة بين النقد والأدب علاقة جد حميمة منذ أبدع الإنسان أدبًا بمعناه الذى نعرفه، وهو التعبير الخاص عن تجربة أو رؤية فنية، وتتمثل أبسط الممارسات النقدية فى قيام الأديب المبدع نفسه بمراجعة عمله الفني، وتنقيح صياغته بما يستوعب تجربته ويعبر عن دقائقها وظلالها، ولم تتوقف هذه الممارسة النقدية الذاتية من قبَل الأدياء تجاه أعمالهم فى عصر من العصور أو فى أدب أمة من الأمم. لكن الذى نقصد إليه بالحديث هنا هو ذلك النوع من الدراسات الإنسانية الذى نشأ حول الأدب، وتركز دوره فى دراسة الأعمال الأدبية وتقييمها، والاستعانة بمختلف الوسائل والأدوات التى يمكن أن تحقق هذه الغاية، ثم استنباط القيم والأفكار وصياغتها فى شكل نظريات أو مناهج نقدية. والوضع الطبيعي للعملية النقدية حيثشذ أن تكون لاحقة لعملية الإبداع الفني. وقلما تسمو هذه العملية على أيدي بعض النقاد الافئذ لتكون استشرافًا لأفاق المستقبل، وتوجيهًا واعيًا لمسار الحركة الأدبية فى خطوها نحوه.

ومن الملاحظ أن العصور التى ازدهر فيها الأدب شهدت كذلك ازدهارًا فى الحركة النقدية إلا فى القليل النادر، حين تنبثق عبقرية من العبقريات، وتفاجئ جيلها وعصرها بما لا يقدران على استكشاف أبعاده وإدراك دلالاته، كما حدث بالنسبة لشكسبير مثلاً، إذ بقيت شخصيته الأدبية مغمورة مجهولة القيمة فى أوروبا طوال حياته، وما يزيد على قرن بعد وفاته إلى أن اطلع الأديب الفيلسوف الفرنسى فولتير على مسرحياته، وأعجبه ما فيها من تصوير رائع، وتحليل نفسى عميق، فراح ينفض عن الأديب العظيم غبار السنين، ويجلو قيمته الفنية الرائعة

فى كتاباته، وحيثفد فقط اتجهت الابصار الى شكسبير الذى يعد الآن إحدف القمم الأدبفة الشامخة فى العالم كله.

ونففة لهذا الارتباط الوثفق بفن الأدب والنقد بدأ تأثر النظرفف النقدفة تأثراً واضحاً بطففة التناج الأدبف وأبنففة الفنفة، ولأسفما فى العصر الأدبف الواحد فى أمة واحدة، وهذا ففسر تبافن النظرفف النقدفة عفر العصور المتلاحقة وفى الآداب المختلفة، بقدر تبافن التناج الأدبف نفسه واختلاف طففعته؛ فالنظرفة النقدفة عند أرسطو التى تقوم على إهمال الشعر الخنائف، والاعتداد فقط بالشعر الموضوعف الذى أساسه المحاكاة بمفهومها الخاص عنده، وتقسفم أجناس هذا الشعر وفقاً لذلك إلى المأساة والملهاة والملمحة، وما لكل منها من عناصر تتألف منها، وفكرته فى الوحدة العضوفة التى هى بمثابة العصب الفنف للمأساة بخاصة، وفكرته فى التطهفر الذى يعده غاية العمل الفنف فى المأساة والملهاة - هذه النظرفة تتسق مع طففعة الإنتاج الأدبف الفونانى فى الذى كان سائداً آنذاك. كذلك فإن النظرفة النقدفة عند نقاد العرب كابن سلام الجمحف، وابن قففة، والأمدف، والقاضف الجرجانف، وففرهم، والتف تبلورت إلى حد كبر ففما يعرف باسم «عمود الشعر» تتجابوب مع طففعة التناج الشعرى فى التراث العربف.

وفى عصر النهضة الأرووفة كان إحفاء نظرفة النقد الأرسطفة والالتزام بمفاهفمها فى تناول الأعمال الأدبفة متمشياً مع استلهام أدباء الكلاسفكة الجفدفة للآدبفن الفونانى والرومانف، واعتبار روائعهما نماذج تحتذى فى المضامفن والأشكال والأسالفب. ولم تكن عبارة وردزورث عن الشعر بأنه «ففس تلسقاتى للمشاعر القوفة»، إلا ترجمة نقدفة لمفهوم الشعر عنده وعند رفافه من رواد الحركة الرومانفكفة وأبباعهم، وهف فى الوقت نفسه، تعد أحد المفاتفح الأساسية لنظرفة النقد عند الرومانفكفن.

ولسنا نعنف بكل ما تقدم أن النقد الأدبف فخص، فى استنباط نظرفاته ومناهجه، للتناج الأدبف وحده، إذ فنبغى لنا ألا نفغل حقفقة أخرى، وهف أن

النقد الأدبي ضرب من ضروب المعرفة الإنسانية، ولون من ألوان النشاط الذهني للإنسان، ومن ثم لا يمكن عزله عن صنوف المعرفة الأخرى، وأنماط التفكير المختلفة، فهو يتأثر بها، ويفيد منها، ويتلمس فيها أداة للإنجاز مهمته في تحليل الأعمال الأدبية، وارتداد آفاقها والنفاذ إلى أسرارها. وفي ظل تنوع ألوان المعرفة في العصر الحديث، والظروف الحضارية المعقدة التي يجتازها الإنسان المعاصر، وحركة الاهتزاز العنيفة التي تعرضت لها القيم الإنسانية والروحية في القرن العشرين في أوروبا خاصة - تشكلت التجربة الأدبية، فجاءت في معظم نماذجها كياناً فنياً معقداً، وكان لذلك أثره في التفكير النقدي، فقد لجأ النقاد إلى بعض المناهج العلمية المستحدثة، واستخدموا بعض أدواتها؛ لاستكشاف أبعاد التجربة الأدبية، وتحليل غوامضها، وسبر أغوارها، ولعل أبرز ما يميز ساحة النقد الأدبي الحديث هو تعدد نظرياته أو مناهجه أو اتجاهاته طبقاً لاختلاف التيارات الفكرية التي تأثر بها كل منها.

بيد أنه من الملاحظ في هذا الشأن أن كلاً من هذه المناهج والاتجاهات لم ينشأ بعزل عن المناهج الأخرى، فهي تتداخل فيما بينها، وكثيراً ما حمل بعضها بذور بعضها الآخر، حتى إذا ما تهيأت الظروف وحن الوقت المناسب خرج إلى الوجود، مع بقاء ما انبثق عنه وتولد منه. ومعنى ذلك أن الحياة الأدبية قد وسعتها جميعاً، ولم يستأثر واحد منها بالبقاء دون الاتجاهات الأخرى، ولا يعدو الأمر في النهاية سوى ذبوع اتجاه واحد منها، وسيطرته على الدراسات الأدبية والنقدية في فترة من الفترات، على حين تنكمش بقية الاتجاهات، ويتقلص ظلها كثيراً أو قليلاً، ومعنى ذلك أيضاً أن الناقد الواحد قد تتوزع أفكاره ونظراته النقدية بين أكثر من اتجاه، كما هو الحال عند ريتشاردز مثلاً؛ إذ نرى في كتاباته أصول النقد النفسي، ونلمح مبادئ النقد اللغوي والأسلوبي، ونلمس خيوطاً أولى للنقد الشكلي.

وقد حاول بعض الباحثين الغربيين المتخصصين في النقد الأدبي أن يبينوا اتجاهات النقد الأدبي في أوروبا في القرن العشرين، ويرصدوا ملامحها المميزة،

ويتبعوها في جذورها الأولى، وامتداداتها المتشعبة بعد ذلك، وانتهوا إلى تحديد عدة اتجاهات عامة قد تتشابه في بعض جوانبها، لكن يظل لكل منها سماته الخاصة التي تميزه عن غيره، ومن هؤلاء رينيه ويليك René Wellek في بحثه المركز عن اتجاهات النقد الرئيسة في القرن العشرين^(١). وقد امتدت رقعة البحث عنده فشملت الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي إلى جانب أوروبا، وانتهى إلى وجود ستة اتجاهات: أحدها: النقد الماركسي، والثاني: النقد القائم على التحليل النفسي، والاتجاه الثالث: النقد الأسلوبي واللغوي، والاتجاه الرابع: هو الشكلية العضوية الجديدة، والاتجاه الخامس: النقد الأسطوري الذي يحتكم إلى الأنثروبولوجيا الثقافية وأفكار كارل يونج، والاتجاه السادس والآخر: النقد الفلسفي الجديد الذي انبعث عن الوجودية.

ثمة محاولة أخرى لرصد مناهج النقد الأدبي الحديث في أوروبا قسام بها باحث آخر هو ولبور سكوت Wirbur Scott وهو يتفق إلى حد كبير مع ويليك لكنه كان أميل إلى التعميم، وأقل في العدد. وقد أسفرت رؤيته للمناهج النقدية عن خمسة مناهج هي: المنهج الأخلاقي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الشكلي، وأخيراً المنهج الأسطوري، أو منهج النموذج البدائي^(٢)، ويجانب هاتين المحاولتين هناك محاولات أخرى، فضلاً عن الحديث عن بعض هذه المناهج في أثناء الحديث عن مراحل النقد الأدبي في أوروبا، أو من خلال الحديث عن بعض الشخصيات البارزة في ميدان النقد الأدبي. على أنه يمكن أن نشير إلى اتجاه آخر لعله أحدث صيحة في عالم النقد الأدبي المعاصر، وهو ما يعرف باسم «البنائية أو البنيوية Structuralism». ومهما يكن من أمر فلسنا بصدد

Concepts of Criticism (Sixth printing, 1971) P. 344 ff.

(١) انظر:

Five Approaches of Literary Criticism, New York (1962).

(٢) انظر:

ونلفت النظر هنا إلى إحدى للمحاولات الرائدة لتصنيف المناهج النقدية لدى النقاد العرب المحدثين، وهي محاولة الأستاذ سيد قطب في كتابه «النقد الأدبي أصوله ومناهجه» الذي ظهرت طبعته الأولى حوالي سنة ١٩٤٥م، وتحدث فيه عن أربعة مناهج هي: المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج التكاملي، أو للتكامل.

الحديث المفصل عن هذه المناهج، أو المقارنة بين ما ذكره رينيه ويليك وولبور سكوت، فذلك يخرج عن طبيعة المهمة التى نتغياها من هذا المدخل، وما نود أن نتوقف عنده قليلاً هو المنهج الشكلى الذى استخدمه مؤلف هذا الكتاب فى معالجة الأعمال القصصية التى اختارها، وذلك بإلقاء مزيد من الضوء عليه بما يمكن أن يكون استكمالاً للمقالة التى تحدث فيها المؤلف عن الأسس النظرية لهذا المنهج، ومهد به لعمله النقدى التطبيقى الذى تلا ذلك، حيث يكتمل بهما معاً - بهذا المدخل وتلك المقالة - جوانب الصورة أمام القارئ العربى.

وقد يكون من الأمور غير الجوهرية فى هذا المقام، وإن كانت لا تخلو من فائدة أن نشير ابتداءً إلى تعدد التسميات التى تطلق على هذا المنهج؛ فمن التسميات الشائعة ما ذكرنا، أى المنهج الشكلى Formalistic Approach أو For-malist ومن التسميات التى تطلق عليه أيضاً النقد الجمالى Aesthetic Criticism والنقد النصى Textual Criticism، والنقد الأنطولوجى Ontological Criticism، ومن الواضح أن هذه التسميات ترتبط بطبيعة هذا المنهج وطريقته فى تناول العمل الأدبى والالتزام به وحده كما سيتضح فيما بعد. وهناك تسمية أخرى له ربما تكون فى مستوى شيوع التسمية الأولى أو تزيد عنها، وهى «النقد الجديد-New Criticism»، وقد شاعت هذه التسمية منذ أن صدر جون كرو رانسوم John Crow Ransom (١٨٨٨-١٩٧٤م) كتاباً بهذا الاسم سنة ١٩٤١ م.

لقد نما هذا المنهج وازدهر على أيدي جماعة من النقاد فى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة الأمريكية قرابة ربع قرن من الزمان، تبدأ تقريباً من منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، وتنتهى بأواخر الخمسينيات، ومن هؤلاء النقاد تشكل ما يعرف باسم النقاد الجنوبيين Southern Critics أو المدرسة الجنوبية فى النقد، بزعامة رانسوم، وهى مدرسة تميز أفرادها بالتعاون فيما بينهم، والاعتزاز بالقيم الاجتماعية للجنوب، والحفاظ عليها. ومن أعضائها البارزين آلن تيت Allen Tate (١٨٩٩-١٩٧٩)، وكلينث بروكس Cleanth Brooks (١٩٠٦-١٩٩٤).

وروبرت بن وارن R. B. Warren (١٩٠٥-١٩٨٩م)، وقد قامت بعض المجلات الأدبية بمؤازرة هذا الاتجاه النقدي حيث فسحت له مجالاً واسعاً على صفحاتها، وأخذت تنشر مقالات هؤلاء النقاد التي تحمل آراءهم النقدية، ومن هذه المجلات «سوثيرن ريفيو» Southern Review التي ظهرت سنة ١٩٣٥م، و«كينيون ريفيو» Kenyon Review التي ظهرت سنة ١٩٣٩م، و«سيوانى ريفيو» The Sewanee Review التي ظهرت سنة ١٩٤٤م. ولم تقتصر حركة النقد الجديد فى الولايات المتحدة على هذه الجماعة وحدها، فقد كان نقاد آخرون يشاركونها هذا الاتجاه، ومنهم كينيث بيرك Keuneth Burke (١٨٩٧-١٩٩٣م)، ور. ب. بلاك مور R. B. Blakmur (١٩٠٤-١٩٦٥م) وومسات W.K. Wimsatt (١٩٠٧-١٩٦٥م)، و«يفور ونترز» Yvor Winters (١٩٠٠ - ١٩٦٨م)، والكاتب الإنجليزى الذى يشارك هؤلاء الأمريكيين فى بعض مبادئهم النقدية وبعض تطبيقاتهم ف. ر. ليفز R. Leavis F. (١٨٩٥م-١٩٧٨م).

ويرد الباحثون جذور هذا الاتجاه الشكلي، أو الشكلي العضوى الرمزي، كما يسميه ويليك، إلى منابع بعيدة وقريبة، فالمنبع البعيد الذى يصلونه به هو كولريدج (١٧٧٢-١٨٣٤م) أحد أقطاب الحركة الرومانتيكية الإنجليزية وروادها، وإن كان ويليك يعبده وسيطاً أيضاً انتقلت خلاله الفكرة من ألمانيا أواخر القرن الثامن عشر إلى إنجلترا. ويبدو ارتباط أصول هذا الاتجاه بالفكر النقدي عند كولريدج فيما ذهب إليه من أن القطعة الأدبية توجد بأسلوبها الخاص ونمطها المعين فى الحياة، كما أن فكرته عن الوحدة الحيوية للعمل الأدبي بمعنى ترابط أجزائه وتوافقها فيما بينها كانت تستدعى منهجاً نقدياً، يعنى بكفاءة العناصر المتعددة للعمل حينما تعمل معاً، لتشكيل معنى موحد. أما المنابع القريبة فيتمثل أهمها فى الشاعر الناقد. ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥م)، وترجع أهميته إلى أنه استقى ثقافته من مصادر أدبية ونقدية متنوعة وتمثلها جميعاً، ونضج بها فكره النقدي وشعره معاً، لكن بأصالة واضحة، فقد تأثر بشاعرين معاصرين له هما إيرا باوند

Ezra Pound (١٨٨٥ - ١٩٧٢)، وهيوم Hulme (١٨٨٣-١٩١٧م) كما أعجب بالشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر، وفنن بالشعراء الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، وتأثر بهم، إلى حد أننا عندما نقارن بين آرائه النقدية وآراء هؤلاء الرمزيين وبخاصة بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥م) نجد تقارباً شديداً بينهما، مما حدا برينيه ويليك إلى أن يقول: إننا نجد في إليوت الترجمة الإنجليزية للنظريتين الرمزية والشكلية. لكل ذلك وجد فيه النقاد الجدد نبعا غنياً شدهم إليه، فأخذوا عنه، وتأثروا به.

وقد جهر إليوت بعلو مكانة الفن بوصفه فناً أكثر منه تعبيراً عن أفكار سياسية أو خلقية أو دينية أو اجتماعية، ودافع عن الدراسة الفاحصة لنصوص الأعمال الأدبية ذاتها. وتبدأ نظريته في الشعر بسلوكية الإبداع الشعري، فالشعر ليس «فيضاً تلقائياً للمشاعر القوية» أي ليس تعبيراً عن الذاتية، وإنما هو تشكيل غير ذاتي للمشاعر، يتطلب إحساساً متوحداً، وتعاوناً بين الذهن والشعور، لكي يوجد «المعادل الموضوعي» الدقيق، أو ما يمكن تسميته بالبناء الرمزي للعمل. وقد حرص في مقالاته الكثيرة على تطبيق نظريته النقدية السابقة على الشعر بوصفه نظاماً أو بنية مستقلة، وكان اهتمامه، على حد تعبير بلاك مور، بالحقائق في العمل الأدبي الموضوع للمناقشة بقدر ما تكون جوهرية في الأدب كما هو. وكان لرأيه الذي أعلنه في مقاله «التقاليد والموهبة الفردية» والذي مؤداه أن الشاعر يفر من عاطفته وذاتيته إلى القصيدة أثره في انصراف النقاد عن الدراسة البيوجرافية إلى التعمق في صناعة القصيدة. ويمكن القول باختصار بأنه كان مهتماً بصياغة نوع من النقد، متحرر من الجرى وراء التفسيرات الخارجية أو غير الجوهرية، كالتفسيرات الاجتماعية والسيكولوجية، والخلقية، والتاريخية، ويركز على السمة الجمالية للعمل الأدبي.

وإذا كانت الأفكار النقدية لإليوت كان لها تأثير مباشر في نشأة النقد الشكلي فإن شعره وشعر باوند ومن تابعهما من الشعراء بتكنيكاته المعقدة التي تطورت عن الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، والشعراء الميتافيزيقيين

الإنجليز في القرن السابع عشر، قد تطلب أدق التحليلات، وكان دافعاً إلى رهاقة الوسائل النقدية.

ويعد ريتشاردز أيضاً (١٨٩٣-١٩٧٩م) من المنايع القرية التي استمد منها النقد الجديد منهجه في تحليل الشعر. ويتمثل عطاؤه الأساسي في بحثه عن المعنى الذي أدى من ناحية إلى ظهور السيمانتيك، وأدى من ناحية أخرى إلى التحليلات الفاحصة الدقيقة للشعر، نلمس ذلك من بحوثه وكتبه مثل كتاب «معنى المعنى The Meaning of Meaning» الذي أصدره بالاشتراك مع العالم النفساني أوجدن Ogden سنة ١٩٢٣م، واشتمل على تحليل لأنواع من المعنى تحدث استجابةً لمثيرات لفظية، وبذلك كان هذا الكتاب أساس المنهج السيمانتيكي في النقد الأدبي، ومثل كتاب «العلم والشعر Science and Poetry» (١٩٢٦م) الذي كان له دوره في نمو البحث عن القيمة الجوهرية للشعر، على الرغم من أنه ذهب فيه إلى هبوط قيمة الشعر في عصرنا بعد أن كشف العلم كثيراً من المعتقدات، وقد تراجع عن هذا التقدير الهابط للشعر بعد ذلك؛ وكتاب «النقد التطبيقي أو العملي Practical Criticism» (١٩٢٩م) الذي حاول فيه تحليل مصادر الخطأ في تفسير الشعر من خلال البحوث التي كتبها تلامذته في كمبردج تعليقاً على ثلاث عشرة قصيدة أعطاها هم إياها غُفلاً من أسماء أصحابها. وفي كل هذه الموضوعات التي تناولها ريتشاردز في تلك الكتب وغيرها كشف الساحة التي احتلها فيما بعد النقاد الجدد.

كذلك أسهم وليم أمبسون William Empson (١٩٠٦م-١٩٨٤م) في ظهور هذا الاتجاه النقدي، وخاصة بكتابه «سبعة نماذج من احتمال تعدد المعنى Seven Types of Ambiguity» (١٩٣٠م) الذي حاول فيه أن يستقصى احتمالات تعدد الدلالة بسبب ما يكتنفها من غموض، وحصرها في سبعة نماذج. ومهما يكن الرأي في هذه الفكرة فإنها كفيلة بإثارة الانتباه والتركيز على دراسة النص اللغوي.

وإذ كان كل ما تقدم يمثل المنابع الفكرية التي تشكل منها اتجاه النقد الشكلي، فإن طبيعة الدراسات والاتجاهات النقدية السائدة آنذاك كانت عوامل مساعدة مهدت له الطريق؛ إذ كانت تركز على ما حول النص أكثر مما تركز على النص ذاته، ومن هنا يمكن القول بأن هذا الاتجاه - في جزء منه - كانت بمثابة رد الفعل لاهتمام أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة، والنزعة الفيكترورية بالفوائد الخلقية للأدب، والاهتمام الأكاديمي بالتقاليد الأدبية والتاريخية والسيرة الذاتية للمؤلف، ورغبة الانطباعيين في أن يجعلوا من كل تجربة أدبية سياحة طويلة لذاتية الناقد، كذلك من المحتمل أن يكون رد فعل للاهتمام الماركسي بالقيم الاجتماعية والاهتمام النفسى باضطرابات الكاتب العصبية. وعلى أى حال فلن الجو في الثلاثينيات كان مهياً تماماً لبزوغ هذا المنهج، وتبنى مجموعة نقاد من الولايات المتحدة الأمريكية له.

ومع أن هناك اختلافات ملحوظة بين هؤلاء النقاد الجدد، فإنهم يشتركون في عدة مبادئ، كما أن بينهم قدراً كبيراً من الاتفاق في الجانب التطبيقي، فهم يعدون الشعر مصدراً صالحاً للمعرفة التي لا يمكن أن تنقل بلغة غير لغته، وبأسلوب غير أسلوبه الخاص، وعندهم أن القصيدة ينبغي أن تعالج كقصيدة، أى كشيء موجود في ذاته، أو كما يقول إليوت: ينبغي أن تعالج «على أنها شعر أساساً، لا على أنها شيء آخر»، والمعيار الأول للنقد، كما يقول رانسوم: «ينبغي أن يكون موضوعياً، أى مستمداً من طبيعة الشيء»، كذلك ينبغي الاعتراف بذاتية العمل، وأنه كيان وجد لذاته. ويحذر هؤلاء النقاد الجدد القارئ من تلك الإغراءات التي تفضل فيها رؤية العمل الأدبي، حين ينظر إليه على أنه إيهام متعمد Intentional Fallacy، وإيهام مثير للعواطف Affective Fallacy، وفي تحليل العمل وإعطائه قيمة خاصة. ويتحاشى هؤلاء النقاد في الغالب اللجوء إلى سيرة المؤلف الشخصية، أو الاعتماد على الظروف الاجتماعية في الوقت الذي كتب فيه إنتاجه الأدبي، أو تأثيرات العمل المعنوية والنفسية على القارئ، كما ينزعون إلى التقليل من الاعتماد على التاريخ الأدبي للأجناس والموضوعات، والأدب في تصورهم نمط خاص من اللغة، يتميز بنظام معارض للغة العلم والحديث المنطقي،

والمفاهيم الأساسية لتقديم تعامل مع المعاني، وتفاعل الكلمات والصور المجازية والرموز، كما أن هناك تأكيداً على «الوحدة العضوية» بين البناء والمعنى، وتحذيراً من الفصل بينهما بما أسماه كلينث بروكس «هرطقة التفسير».

والسمة المميزة للعملية النقدية عند هؤلاء النقاد هي «القراءة الفاحصة» Close Reading أو التحليل Explication وكلاهما يعنى التحليل الدقيق المفصل للعلاقات المتبادلة المعقدة، وللدلالات الغامضة غير المحددة Ambiguities للعناصر الجزئية فى العمل الأدبي. ولا يعترف هؤلاء النقاد بأن هناك اختلافاً أساسياً بين الأجناس الأدبية؛ فالعناصر الأساسية لأى عمل أدبي سواء أكان شعراً غنائياً أم قصة أم دراما هي فى تصورهم الكلمات والصور والرموز أكثر منها الشخصية والفكرة والحبكة، وهذه العناصر اللغوية فى رأيهم تلتحم فى عضوية حول الموضوع الرئيسى Theme وهى تكشف عن «التوتر Tension»، والسخرية Irony، و«التناقض الظاهرى Paradox» فى داخل البناء الذى هو «توافق بين الدوافع المتنافرة Impulses Reconciliation of Diverse» أو «توازن القوى المتعارضة Equi-librium of opposed Forces» وشكل العمل، سواء أكان يحتوى على شخصيات وحبكة أم لا، إنما هو فى أساسه بنية من المعانى Structure of Meanings وهو ينمو أساساً من خلال العمل المضاد لتطوير «الصورة الرئيسية Thematic Im-agery» والفعل الرمزي Symbolic Action.

هذه باختصار فكرة موجزة عن نشأة المنهج الشكلى وملامحه العامة، لدى من عرفوا باسم «النقاد الجدد» أحببت أن أقدمها بين يدي ما ذكره وليم هاندى فيما يعد ممهداً به لدراسته التطبيقية، لعلها تزود القارئ العربى بما أظن أنه يحتاج إليه وهو يتأهب لقراء الكتاب، وبما أزعج أنه يبيت اللثام عما قد يبدو غامضاً فى كلام هاندى، وخاصة لقارئ لم يلم إلماماً كافياً بهذا المنهج النقدي^(١).

(١) لمزيد من المعرفة بنظرية البوت النقدية، والفكر النقدي لريتشارد والنقاد الجدد يمكن الرجوع إلى الفصل الخامس والسادس والسابع من كتابي: نظرية الأدب دراسة فى المدارس النقدية. مكتبة الآداب ٢٠٠٦ م.

على أنه لابد من القول أخيراً بأن النقاد الجدد بمنهجهم هذا واجهوا كثيراً من الهجومات والنقد، وخاصة ممن يعرفون باسم الأرسطوطالين الجدد، أو الحركة الأرسطية الجديدة بشيكاغو مثل ر. س. كرين R. S. Crane والدر أولسون (١٩١٠-١٩٧١م)، لكنني أحجم الآن عن إيراد تلك الانتقادات حتى لا أصادر على القارئ حقه في تأمل هذا المنهج، وأقطع عليه الطريق في استكمال معرفته به على المستوى التطبيقي، وأحسب أن هذه الغاية التي أقدرها لا يضيرها أن أقول بأن الدفعة الثورية التي ظهرت بهذا المنهج على مسرح الحياة النقدية في الولايات المتحدة، منذ مطالع الأربعينيات، فقدت كثيراً من قوتها في أواخر الخمسينيات، عندما قام عدد من النقاد الجدد أنفسهم بإعادة النظر فيما أعلنوه، وبتطوير مبادئهم وتطبيقاتهم النقدية، لكن مع ذلك ظل لهذه الدفعة القوية أثر واضح على النقد الأدبي، وخاصة في تأكيد الوجود الذاتي للعمل الأدبي، وفي تنوع الوسائل الصالحة للتحليل الأدبي ودقتها.

وفيما يتصل بالترجمة التي قمت بها أود أن أشير إلى أنني حرصت على أن أضيف إليها بعض التعليقات في هوامش الصفحات، إما للتعريف ببعض الشخصيات التي ورد ذكرها في النص الأصلي، وليست معروفة معرفة كاملة لكثير من القراء؛ وإما لتوضيح بعض الكلمات أو الإشارات الغامضة، ولما كان المؤلف قد ذكر عدداً من التعليقات في آخر الكتاب، وجعل لها أرقاماً متسلسلة في كل قسم على حدة، فقد ميزت تعليقاتي بأمرين: أحدهما أنني جعلتها متسلسلة في كل صفحة على حدة، وأوردتها في الهامش، الأمر الآخر أنني وضعت رقم التعليق بين قوسين، كما هو معروف في الكتابة العربية، على حين أبقيت أرقام تعليقات المؤلف، كما هي دون أقواس، على نحو ما جاءت به في الكتاب، وكما هو النظام السائد في الكتابة الإنجليزية.

كذلك أود أن أشير إلى شيء آخر هو أنني أوردت أسماء الأعلام، وأسماء الكتب، والمقالات، والأماكن والمصطلحات - مرة واحدة على الأقل - باللغة

الإنجليزية إلى جانب ترجمتها العربية، حرصًا على ربط القارئ العربى بأسماء هذه الأشياء فى لغتها الأصلية، وأرجو أن أكون قد وفقت، وقدمت بهذا الجهد المتواضع شيئًا ما إلى الدراسات النقدية العربية.

وعلى الله قصد السبيل،،

٩ من جمادى الآخرة ١٣٩٩هـ

٧ من مايو ١٩٧٩م

محمد شفيع الدين السيد

إلى أساتذتي

هنريetta ليفلد

جوستاف مويلر

ثيودور ماير جرين

جون كرو رانسوم

كستر سفندسن

فكتور إلگونن

مقدمة

هذا كتاب عن الرواية الحديثة، رائع وممتع للغاية، والحق أنه يبلغ فى روعته وإماتعه حدًا يأمل معه القارئ أن يصل إلى جمهور عريض، فمؤلفه وليم جي. هاندي، من بين كثيرين آخرين، ناقد تكتيكي فى وقت انحصر فيه اهتمام عدد كبير جدًا من الذين يكتبون عن الأدب الإبداعى، فى تناول الأفكار التى يمثلها العمل الأدبي، ومن المؤكد أن الأعمال الشعرية والروائية يمكن أن تكون فلسفية، وبالطبع فإن أعظم هذه الأعمال يعبر بدقة شديدة عن أفكار مهمة، لكن عزل هذه الأفكار، كما لو كان العمل الفنى مجرد مقالة عن موضوع فى الأخلاق أو الدين... إلخ هو الخطأ الذى يقتضيه عدد كبير من المعلمين والنقاد فى الوقت الحاضر، ومن ثم نشعر بالارتياح، حين نتجه إلى كتاب البروفسور هاندي، ونراه يطبق على أعمال قصصية متنوعة مناهج تُثرى فهمنا لهذه الأعمال، كما تثرى (وهذا شيء فى غاية الأهمية) استمتاعنا بها.

إن مصطلح «الشكلي» Formal أو Formalist يلقى إرداء من بعض النقاد اليوم، وبخاصة أولئك الذى تعلموا أن يتركوا مع مناقشة القيم الأخلاقية وحدها. وأكرر أن هذه القيم تقدم تقديمًا عضويًا ملتصحًا فى أعمال لها قيمتها، بيد أن الأحكام النهائية لا ينبغى أن تبنى عليها وحدها؛ لأن التكتيك يساعد على تغيير الشكل فى الكتابة الإبداعية.

وفى هذا الكتاب يقدم مستر هاندي، بعد مقدمة دقيقة تؤكد المعنى بالإضافة إلى التطور التكتيكي، مناقشات وإعارة حية لسته أعمال مهمة من القصة الحديثة هي «الموتى» لـ «جيمس جويس» (التي لها قوة الرواية)، و«الأخت كارى» لـ «تيودور درايزر» و«حينما أرقد محتضرك» لـ «وليم فوكنر»، و«العجوز والبحر» لـ «أرنست هيمنجوي»، و«اغتنم يومك» لـ «سول بيللو»، و«السجين» لـ «برنارد

مالامود». وقد حظى معظم هذه القصص بتعليقات وتفسيرات كثيرة، لكن القارئ للكتاب الذى بين أيدينا سوف يجد نظرات ثاقبة جديدة لها، فضلاً عن أسلوب فى تناول الروايات والقصص بعامة.

وقد يبدو وجود درايزر بين هذه المجموعة من كتاب القصة أمراً شاذاً؛ لأن النقاد كثيراً ما يشيرون إلى قصور التكنيك عنده، وإلى أن معظم أعماله الشرية يعورها إحكام البناء، غير أن مستر هاندى يقدم نموذجاً طيباً فى دراسته بالمصطلحات الشكلية، وكان هذا التناول فى مصلحة درايزر، وبذلك أسدى إليه هاندى معروفاً.

لقد أشار شيروود أندرسون Sherwood Anderson^(١) إلى درايزر فى تناول قصيدة له من الشعر المنشور. فقال: «ثقيلة، ثقيلة أقدام تيودور...»، وما تحمله هذه العبارة من إجلال وتقدير لدرايزر يوحى ببقائه، الذى لا يتزعزع، رائداً للواقعية على الأمل، ومع ذلك فإن درايزر، كما يشير مستر هاندى، ويعد بأن يبقى على هذا، يظل أكثر من مجرد رائد، حتى مع تسليمنا بقصوره المتنوع فى التكنيك. وقد ذكر إدموندولسن Edmond Wilson^(٢) درايزر فى مقاله: «هل الشعر تكنيك فى طور

(١) أحد الكتاب الأمريكيين المحدثين عاش بين عامى ١٨٧٦ و ١٩٤١م، ولم يدرس بجامعة، لكن كانت لديه الموهبة الأدبية التى نقلته من ميدان العمل العادى إلى ميدان الفن والكتابة الأدبية، وكانت زوجته الأولى التى درست بالجامعة خير عون له على ذلك. اتصل بحركة الإحياء فى شيكاغو، ووجد من كتابها تشجيعاً له. وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى تفرق أعضاء هذه الحركة ووجد أندرسون نفسه وحيداً، لكنه مضى فى طريق الكتابة الأدبية، وكانت مقالاته وخواتمه ذات طابع غنائى بما يجعلها تشبه أن تكون قصائد من الشعر المنشور. كما كتب بعض الأعمال الروائية والقصص القصيرة، ومن أعماله: «الفقر الأبيض» و«الضحك الأسود» ومجموعة قصصية بعنوان «الموت فى الغابات».

(٢) إدموندولسن (١٨٩٥ - ١٩٧٢م) أديب وناقد أمريكى درس فى جامعة برنستون، واشتغل محرراً أدبياً فى بعض الصحف حيث كان يعرض الأعمال الأدبية عرضاً تفسيرياً مبسطاً، وقد ساعده على ذلك اطلاع واسع ومعرفة وثيقة بعدد من الموضوعات التى ترقى الأدب كالتاريخ والفلسفة، وعلم النفس، ثم الماركسية والتحليل النفسى، كما كان متمكناً من اللغتين اللاتينية واليونانية، ومن الفرنسية والألمانية والروسية. مارس نظم الشعر، ثم انصرف عنه فى سنة ١٩٢٩م، وله كتاب فى ذلك بعنوان «وداعاً للشعراء» Poets, Fare- well ومنذ ذلك الحين راح يتفحص من الشعر ويزدرية فى كتبه ومقالاته، ولاسيما فى مقاله المشار إليه أصلاً، ألف عدداً من القصص والكتب، ومن هذه الكتب «ثلاثى المفكرين» الذى تضمن المقال السابق. «المشاعر الأمريكية الهائجة» وإلى محطة فنلته. لكن أشهر كتبه النقدية كتابان: أحدهما: «قلعة أكسل» =

«الاحتضار؟» Is Verse a Dying Technique التى تضمناها كتابه (ثلاثى المفكرين The Triple of Thinkers ١٩٣٨م) بمحاذاة ديكتز، ويلزك ودمستوفسكى الذين استحوذوا علينا، على الرغم من الحقيقة القائلة بأن أعمالهم كانت من نوع مختلف عن أعمال فلوير أو جويس، «فهم يكلمون الفنانين بالمعنى الذى كان للشعراء العظام (شعراء الملحمه)» أما الكتاب غير الناضجين إلى حد ما فإنهم ينتجون الروايات التى كانت «ملاحم للمجتمعات، وتفتقر إما إلى وجارة الأغنية الشعبية، أو أناقة الأماكن الراقية وتميزها»، وتنزع إلى «الازدحام والانتشار غير المنظم مثل سكان المدن العظيمة التى تتناولها، وتتحدث باللغة العامية وباللغة الجارية بين الطبقة المتوسطة التى توقف تعليمها فى عصر النهضة، فى المجتمع الذى كانت تحمل فيه النهضة».

إن عبارة ولسون عبارة دالة، وهى تضع درايزر بين العمالقة، وقد أوضح مستر هاندى فى جولته مع درايزر كيف أنه قدم فى «الأخت كاري» الشخصيات والمواقف بفهم طيبعى للأسلوب الملائم بما فى ذلك «حضور المؤلف» من وقت لآخر، كل ذلك يجعل من هذه الرواية رواية قوية. ولن يشعر القارئ الذى يدرس هذه المقالة دراسة جادة هذا الشعور نفسه، فى أى وقت مرة أخرى فى «الأخت كاري» أو - بالنسبة لهذا الموضوع - فى أعمال درايزر الأخرى، فقد حقق مستر هاندى إنجازاً نقدياً عظيماً.

وبطريقة مختلفة تماماً يجعل مستر هاندى أيضاً قصة «العجور والبحر» لهيمينجوى قصة مهمة، حتى بالنسبة لمن لم يقدروا منا حق تقديرها، وهو يتحدث عن شوق هيمينجوى المبكر فى (رواي أفريقيا الخضراء Green Hills of Africa) إلى البعد الرابع أو الخامس فى أعماله النثرية، ويعتقد أنه كان على الطريق إلى هذا فى «العجور والبحر». يربطها المدهش بين الواقعية البسيطة فى الحكاية،

«Axel's Castle» (١٩٣١م) الذى فسر فيه تفسيراً دقيقاً رموز قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت، كما لخص قصة «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، وسرد قصة «يوليسيس» لجيمس جويس. أما الكتاب الثانى فهو «البحر والقوس The Wound and the Bow» (١٩٤١م) الذى يعكس نظريته فى الفن. وما يذكر أن ولسن أحس بميل شديد نحو الماركسية فى مطالع الثلاثينيات، لكنه ما لبث بعد زيارة لروسيا أن نفر منها، وهاجم نظام الحكم الروسى هجوماً شديداً.

والرمزية المعقدة في الصورة» ذلك الربط الذي قدمه مستر هاندى في دراسة مقنعة. وإذا كان النقاد من قبل قد عدوا قصة «الموتى» لجويس قصة قصيرة كلاسيكية (أو رواية قصيرة إن شئت)، وأشار ديفيد ديتش إلى قوتها منذ أعوام مضت، حيث تابع بصورة مكثفة للغاية توقف الحياة التدريجى عند جابريل كونروي- فإن مستر هاندى هنا لديه الكثير الذى يضيفه ليساعد على فهمنا للقصة وتقييمنا لها. وبالمثل يكشف هاندى إدراك القارئ لقصة فوكر «حينما أرقد محتضراً» تكتيفاً شديداً، على الرغم من أن هذه الرواية قد عولجت من قبل كثيراً، أما قصة بيللو «اغتنم يومك»، وقصة مالا مود «السجين» فلم تظفرا بكثير من الاهتمام، والآخرى منهما بخاصة، وربما يرجع ذلك إلى أن كاتيهما ما يزالان فى منتصف الطريق، ومن الصعب التنبؤ بما يكون عليه الحال فى المستقبل، لكن ذلك لم يمنع مستر هاندى من أن يزودنا بتقد تفسيرى رائع لروايتهما.

إنه من العسير - إلى حد ما - أن تكتب مقدمة لهذا الكتاب؛ لأن كاتب هذا الموضوع التمهيدى، الذى يساعد على تقرير استحقاق الكتاب للنشر، يجب أن يكشف عن قدر معين من تقييمه له، ومن الواجب أن أذكر، ولو أن ذلك يتجاوز حدود الثناء العادى، أن كتاب وليم هاندى ذو قيمة فريدة تقريباً بين سائر الدراسات الحديثة، فهو يأخذنا فعلاً إلى داخل تلك الأعمال القصصية، ويمدنا على الدوام بنظرات ناقدة مهمة، وفوق ذلك يوحى لنا بمنهج فى تناول له قيمته العظيمة. وكما ذكرت فى البداية فإن مستر هاندى يرى كيف نستمتع بهذه الأعمال، ليس فقط من الظاهر، وإنما باستكشاف عناصرها، وهذا الاستكشاف له مغزاه وقيمته فى ذاته، وهو ممتع بأكمله مغنى نقدي، ولأن تطبيقه يصل فى النهاية إلى قيم إنسانية - أو بالمصطلح الذى يشيع استعماله اليوم بين الطلاب - إلى ما هو ملائم، أو ذو صلة جوهرية بالموضوع.

جامعة إلينوى الجنوبية

هارى ت. مور

١٤٠٠ من فبراير ١٩٧١ م

كلمة شكر وتقدير

أود أن أعبر عن تقديري للناشرين الذين أتاحوا لى استخدام مادة من المقالات التالية: «نحو نقد شكلى للقصة» دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ٣ رقم ١ (ربيع ١٩٦١م). «رؤية ثانية لرواية الأخت كاري» للبرايزر. دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ١ (خريف ١٩٥٩م)، «سول بيللو والبطل الطبيعى» دراسات تكساس فى الأدب واللغة، ٥ (شتاء ١٩٦٤م). «بعد جديد للبطل: سانتياجو العجوز والبحر» ست روايات معاصرة، نشرها S. O. W. سوثر لاند، مطبعة تكساس ١٩٦٢م.

«نقد أعمال جويس: منهج شكلى» نشرت أصلاً فى محضر جلسات ندوة الأدب المقارن الذى نشره وولد ماير. ت. ريل، ٢ (لبوك، تكساس ١٩٦٩م).

«حينما أوقد محتضراً: المرسل الداخلى لفوكنر» مجلة الكنيون (صيف ١٩٥٤م)، والذى رخص بالموافقة على استخدام المادة العلمية هنا كلية كنيون . Kenyon College

أود أيضاً أن أعبر عن عرفانى وامتنانى لـ M. R. ديفز على قراءته الواعية لمخطوطة مقالتي «المنهج الشكلى فى نقد القصة» وتعليقاته القيمة عليها التى نشرت فى مجموعة مقالاته «الرواية: مقالات حديثة فى النقد»، برينتشس - هول ١٩٦٩م.

المنهج الشكلي فى نقد القصة

كان أستاذ الأدب فى الأربعينيات يخشى أن يؤدى منهج النقد الجدد الذى يتمثل فى العناية الدقيقة بالنص close attention to the text إلى التخلي عن الدراسة الأدبية بموضوعيتها المتميزة، لمصلحة النقد الأدبى الذى يكون مبنياً بالضرورة على درجة عالية من الذاتية، وقدر كبير من الاستجابة الحدسية، وإذا أعدنا النظر والتأمل مرة أخرى، فإنه يمكن للإنسان أن يفهم مبررات هذا القلق والخوف. ولعل مؤيدى المنهج الجديد قد اعترفوا بالحاجة إلى الموضوعية حينما شرعوا فى وضع معجم نقدى جديد، والواقع أنه منذ أن صدر كتاب «فهم الشعر Understanding Poetry» لكلينث بروكس، وروبرت بن وارن فى سنة ١٩٣٨م أخذت كل المختارات النقدية تعرض قائمة بمصطلحاتها النقدية - Glossary of Critical Terms، فى ملحق، ابتداء من مصطلح «احتمال تعدد المعنى» Ambiguity و«تكاثر الأضداد» Ambivalence، كما تحتوى بداخلها على تعريفات معينة لمصطلحات نقدية صممت لتتناسب نظريات معينة فى الأدب، مثل مصطلحات: «التوتر tension» و«التناقض الظاهرى paradox» «العقيدة الشعرية poetic belief»، و«القصد الشعرى poetic intention» وما شاكل ذلك. وقد كانت هاتان الخاصيتان - «العناية الدقيقة بالنص»، والقائمة الخاصة بالمصطلحات النقدية - أكثر تمييزاً وتحديدًا لـ «النقد الجديد» من نظرياته التى تركز عليها هاتان الخاصيتان. اليوم نتحدث عن «النقد الشكلي Formalist Criticism» وهدفنا - كما أظن - هو الهروب من ضيق هاتين الخاصيتين، وتأكيد خاصية أكثر دلالة ومغزى. هى أن «الشكل Form» ليس هو المقصود فحسب، وإنما المقصود المعنى من خلال الشكل.

ويبدو فى الوقت الحاضر أن ثمة دافعاً مضاداً جديداً وواضحاً فى الدراسات الأدبية يتمثل فى أن اهتمام الطالب أصبح منتجاً إلى أن يكون ما يدرسه ملائماً أو

وثيق الصلة بحياته، ولا يختص هذا الدافع بالدراسة الأدبية بطبيعة الحال، فهو يصل، فيما يبدو، إلى كل جانب من حياة البشر رجالاً ونساءً في كل مكان. ومع ذلك فقد كان لهذا الدافع تأثيره قبل الآن على الطريقة التي يدرس بها الأدب في الجامعات؛ إذ كان مدرس الأدب يشعر بأنه مدفوع إلى التخلي عن اهتماماته بالشكل، والعناية بالمضمون الذي يحس الطالب بأنه ملائم أو وثيق الصلة -rel-event. لكن مدرس الأدب اليوم قد تأثر بمبادئ الشكلين، ويعرف أن المطلب الجديد لموضوع الملاءمة أو الارتباط الوثيق بالحياة لا حاجة إلى تثبيطه وخذلانه، إذا أمكن توجيهه وجهة ما، وأن ذلك لا يعنى بالضرورة الفصل بين المضمون والشكل، ولما كان مدرس الأدب يسلم بأن الدافع إلى المعنى دافع صحى بدرجة كافية، ولا يتعارض مع اقتناع الأدب الذى يلتزم هو أيضاً التزاماً عميقاً بالإيمان بالمعنى، فإنه يدفع الطالب الجديد إلى الإيمان بما يؤمن به، على حين أننا نأخذ فى الحسبان فرقاً جوهرياً، وهو أن المعنى فى الأدب لا يختلف فقط عن المعنى فى العلوم، أو حتى فى ضروب المعرفة الذهنية المتنوعة التى تشكل منها الدراسات الإنسانية، بل إن ذلك النوع من المعنى الذى يودى من خلال الأشكال الأدبية يقول شيئاً ما عن الحياة الإنسانية، بكل تناقضاتها ومفارقاتها، وطبيعتها العسية على التفسير التى لا يمكن لأى تعبير نظرى أن يستوعبها ويحتفظ بها. وهنا يكون الإيمان بالتلاوم فى الأدب، والتلاوم فى الدراسة الأدبية.

لقد فطن الناقد فى الوقت الحاضر إلى أن القراءة الفاحصة «close reading» للشعر أمر يستحق الاهتمام، وهو معنًى بالبحث عن الطرق التى يمكن بها تطبيق هذا المنهج على دراسة القصة، وهو يقول أيضاً - فيما أعتقد -: إن «القراءة الفاحصة للقصة» لا تحتاج إلى أن نأتى إلى العمل مصطحبين قدرًا كبيرًا من المفاهيم النقدية لنطبقها تطبيقاً صارماً، كذلك يقول: «إن القراءة الفاحصة للقصة» التى سنصل بها إلى التلاوم الذى يسمى إليه طلاب اليوم ليست بتقديم أفكار ذهنية مجردة، وإنما بالكشف عن تلك المعانى التى تتحقق بها كينونة الإنسان، والتى تقدم فى أشكال أدبية متنوعة ومعقدة ومن خلالها والتى تشتمل عليها جميعاً لغة القصة.

وقد كان جون كرو رانسوم من بين كل المنظرين للمنهج الشكلي، أفضل من قهـم الطبيعة التـمـيـزة للبناء الشعري، ويعد كتابه «النقد الجديد» (١٩٤١م) فى جوهره بحثاً نقدياً فى مفاهيم خاصة ببناء القصيدة التى كان يؤمن بها ت. س. إليوت، وإنفور ونترز، وأ. أ. ريتشاردز، ووليم إمبسون الذين تبادلوا التأثير بعامه فيما بينهم، بما فيهم رانسوم، فأفاد كل منهم فى نظريته من النظريات التى قدمها الآخرون. وبعد تأكيد رانسوم على العناصر المتشابهة، وتقديم «النصائح التصحيحية»، حين أحس أن مصطلحاً ما لم يوجه توجيهاً صائباً، أعلن أن الآراء التى آمن بها أولئك النقاد فى الشعر وبنائه ونقله تؤلف «نقدًا جديدًا». وقد بلغ كتابه الذروة فى فصل بعنوان: «المطلوب: ناقد أنطولوجى - Wanted: An Ontological Critic» والناقد الذى يريده رانسوم ليس ذلك الذى يعترف بأن الصياغة الشعرية تختلف من حيث الجنس عن الصياغة العلمية فقط، وإنما هو الناقد الذى يبنى ممارسته النقدية على جزئيات ذلك الاختلاف الأنطولوجى. وباختصار، فإن رانسوم يريد ناقدًا يقوم فهمه لبناء القصيدة على الاختلافات الأنطولوجية أكثر مما يقوم على الاختلافات الوصفية، أى أنه يقول مع كليث بروكس بأن بناء القصيدة بناء «عضوى Organic» أو «نموذج للتحليلات والتوازنات والتوافقات»، لا يتكلم «أنطولوجياً» وإنما بطريقة وصفية.

ويتكون بناء القصيدة عند رانسوم من نوعين مختلفين اختلافاً عاماً فى الصياغة الرمزية أحدهما العنصر الإدراكى الذى يسميه «اللب المنطقى logical core» للقصيدة، والآخر العنصر غير الإدراكى ويطلق عليه «نسيج texture» القصيدة والاختلاف بينهما اختلاف أساسى فى النقد الحديث، ومن البين الآن أن هذا الاختلاف هو الذى يعطينا السمة المميزة للنقد الشكلي، وتبيين وجوده فى معظم التعبيرات الأساسية للنقاد الشكليين البارزين فى هذا القرن، فتراه فى تعريف باوند Pound^(١) للصورة بأنها «مركب عاطفى وذهنى»، وفى فكرة إليوت Eliot

(١) إزرا باوند (Ezra Pound) (١٨٨٥-١٩٧٢م) واحد من أهم الشعراء والنقاد الأمريكىين فى العصر-

التي يصف فيها شعر تشابمان Chapman بأنه «إدراك حسي مباشر للتفكير»، وفي تفسير آلن تيت لبناء القصيدة بمثل «التوتر» و«الامتداد extension». ونراه متضمنًا في فكرة بيرك عن «الفعل الرمزي»، وفي فكرة بلاكمور عن اللغة في كتابه «اللغة كإشارة دالة language gesture» وهذا الاختلاف الأنطولوجي يوجد صراحة في عناوين أعمال الشكليين المتأخرين، فنجد عند راف Rahv في «الصورة والفكرة Image and Idea»، وعند ريد Read في «الأيقونة والفكرة Icon and Idea» وعند ومسات في «الأيقونة اللفظية The Verbal Icon».

ومنهج رانسوم في تناول القصيدة تابع لمفهومه في بنائها، فإذا تتبعنا التجربة الكاملة للقصيدة عندما تأخذ شكلًا خاصًا من التقديم، فإن العمل المبدئي للنقد

= الحديث. أسهم فكره في توجيه عدد من كبار الكتاب والأدباء في القرن العشرين، وتشكيل أعمالهم الأدبية الكبيرة، ومن هؤلاء: بيتس، وجيمس جويس، وهيمنجوي، ولورانس، وت.س. إليوت. ودرس في جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة، وأوشك أن يحصل على الدكتوراه، ولكنه ترك أمريكا سنة ١٩٠٨م قبل أن ينتهي منها، وقصد أسبانيا أولاً، ومنها توجه إلى لندن حيث انضم إلى الندوة الأدبية التي كان يقدها وليم بترليتس، وانضم إلى «مدرسة الصور» التي كان يتزعمها الفيلسوف الأدبي هيوم (T. B. Hulme). ثم تولى قيادة الحركة التصويرية- التي خلفت المدرسة السابقة- ما بين عامي ١٩١٢م و١٩١٤م. وفي لندن بدأ تعاونه مع جويس وإليوت. وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وما خلفته في بريطانيا من آثار مدمرة هاجر إلى باريس سنة ١٩٢١م، وفيها ساعد الروائي الأمريكي الشاب هيمنجوي كما ساعد إليوت على نشر قصيدته «الأرض الحراب». وفي عام ١٩٢٤م ترك فرنسا إلى إيطاليا وأقام بها العشرين عامًا التالية. ولما قامت الحرب العالمية الثانية حاول تهلة الجو بين أمريكا وإيطاليا، لكنه لم يفلح واشتعلت الحرب بينهما، وفي أثناء ذلك قدم عددًا كبيرًا من الأحاديث الإذاعية المعادية لأمريكا، كانت سببًا في اعتقال القوات الأمريكية له سنة ١٩٤٥م، ولما أعيد إلى أمريكا لمحاكمة بتهمة الخيانة العظمى قرر الأطباء أن قواه العقلية مختلة ولا تسمح بمحاكمته، فأودع مستشفى الأمراض العقلية بواشنطن، وظل فيها اثني عشر عامًا من ١٩٤٦م إلى ١٩٥٨م، إلى أن صدر قرار بإسقاط التهم عنه وإخلاء سبيله، فعاد إلى إيطاليا، وبقي فيها يعمل ويكتب بعض الوقت، ثم سرعان ما لاذ بالصمت إلى أن مات في سنة ١٩٧٢م.

ولقد كان باوند يتمتع بموهبة عظيمة، وله معرفة بعدد من اللغات كالإيونانية واللاتينية والفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمجولوسكسونية بالإضافة إلى الأدب الإنجليزي. وقد خلف عددًا كبيرًا من المؤلفات والمترجمات في النقد والشعر والأدب بعامة وفي الاقتصاد السياسي، ومن أهم أشعاره قصيدته الطويلة «الأفاني» ويتميز بشعره بالفوضوي، والانتباس من الآداب العالية والأساطير القديمة، واللغة الدارجة والمترجمات من الشعر الشرقي وخاصة الصيني- ومن كتبه الأدبية والنقدية «روح الرومانسية» و«مقالات أدبية».

الذي يرى رانسوم أنه عمل إدراكي هو: ضرورة الوصول صراحة أو ضمناً، إلى صياغة «اللب المنطقي» لجمل هذا التقديم. وقد أشار في دراسته المفصلة عن «اللب المنطقي» إلى أنه «خلاصة argument» القصيدة، ومرة أخرى إلى أنه «التعبير عن معنى القصيدة بكلمات أخرى paraphrase»، كما أشار إلى أنه في الوقت الذي يكون فيه عمل الناقد أساساً مع «نسيج» القصيدة، أى مع وسائل التجسيد التي تميز الشعر عن النثر، فإن عليه أيضاً مع ذلك أن يقوم بحكم تحليلي دقيق عما تدور حوله القصيدة، وبالاختصار يجب أن يقدم بياناً إدراكياً لما تقوله القصيدة، ومهما يكن هذا البيان غير واف، فإنه سيكون بمثابة تمثيل للقصيدة في جملتها. وقد أوضح رانسوم في مناسبات كثيرة أنه استمد نظريته الأدبية من نظرية الجمال عند «كانت»، وكان «كانت» واضحاً تماماً في ضرورة الملكة المنطقية للأحكام الجمالية، فهو يقول: إن أى حكم للذوق (يعني: «ملكة الحكم على الجمال») يستلزم دائماً الرجوع إلى العقل» ١ .

ويقول في مكان آخر:

ليس هناك أشياء يمكن أن تكون متصلة اتصالاً شاملاً سوى الإدراك والتمثيل (التقديم الفني) بقدر ما يتمى الأخير إلى الإدراك، ولما كان الأمر على هذا النحو فقط، فإن هذا الأخير (التقديم الفني) يمكن أن يكون موضوعياً، وعن هذا الطريق تكون نقطة الاتصال الشاملة، التي ترغم بها القوة التمثيلية عند كل إنسان على التوافق. ٢ .

وما أقصده هنا ببساطة هو تأكيد ضرورة التسليم بوجود «اللب المنطقي»، كعنصر بنائي في التقديم الأدبي، وكخطوة ضرورية في العملية النقدية. وقد قام ت. م. جرين بتطبيق مبادئ «كانت»، في دراسته التي تناول فيها بالتحليل معظم الفنون، في كتابه الموثوق به «الفنون وفن النقد» (١٩٤٠م)، وتحدث حديثاً مماثلاً يساعدنا على فهم هذا المبدأ الحيوي الذي يتعلق بالبناء «الأنطولوجي» للعمل الأدبي فهو يقول:

لكل كلمة (ما عدا أسماء الأعلام وأسماء الإشارة) لب من المعنى الذى يدرك بالذهن، أى إشارة رمزية إلى بعض الصفات المتكررة التى يمكن تمييزها، أو إشارة إلى علاقة أو نموذج، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا المعنى المتصور فى الذهن يؤدي وظيفته حتى عندما تستخدم الكلمات فى تركيب الصور (لدى الأديب)، وإعادة تركيبها (لدى القارئ^(٣)).

ولم يتدع رانسوم نوعاً من البناء التحكمى للقصيدة حينما ذهب إلى التمييز بين عنصرها المنطقي وغير المنطقي، فالذى أدركه واهتدى إليه يعد أمراً أساسياً فى القصيدة بوصفها صياغة رمزية. وقد اتجه فى إثبات ذلك أولاً إلى Hegel ثم إلى كانت Kant^(١)، فهو يقول فى أكثر مقالاته ذيوغاً وشهرة، وهى مقالة «النقد تأمل خالص Criticism as Pure Speculation».

يبدو أن هيجل قد مهد أفضل السبل الواقعية بأن عرض لمعرفة نوع من المطلق لم يقتصر على الجوانب المجردة العادية للمادة، بل شمل كل الجوانب كما كان مطلقاً ملموساً. ولم تكن المادية فى معالجة هيجل محددة لتحديدك أميتاً، أو حسناً على أى حال، فقد كانت تمثل دائماً، كما لو كانت تتم بإشارة تترقى وتساعد على وجود المطلق العام. وقد استطاع هيجل أن ينظر إلى العمل الفنى، ويصف كل مادته، كما لو كانت تمثيلاً لـ «فكرة» تحكمه وتسيطر عليه. لكنه - على الأقل فيما

(١) يعد «كانت» (١٧٢٤-١٨٠٤م) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، وكان لفلسفته صدامها فى الأدب والنقد فى أوروبا وأمريكا، وأهم ما يتميز به بحثه فى فلسفة الفن والجمال أنه يهتم بخصائص العمل الفنى فى ذاته، إذ يرى أن العمل الفنى له بنية ذاتية ويكمن جماله فى هذه البنية دون نظر إلى مضمونها أو غايتها. وقد اقتضى هيجل (١٧٧٠-١٨٣١م) أثر «كانت» وتابعه فى فلسفته المثالية، وإن كان قد خالفه فى مواطن كثيرة، وقدم إضافات جديدة يعد بسببها قمة ما وصل إليه تطور الفكر المثالى الحديث. وجوهر فلسفته هو «الفكرة المطلقة» التى هى جدلية فى ذاتها بما يقدمها دائماً بحكم ما فى أحماقها من صراع، إلى الحركة والتفسير والانتقال الدائم من الموضوع إلى التقيض للمركب. ومن هذه المراحل الثلاث تتألف الحركة الجدلية عند، والجمال عنده ميدانه الإدراك الحسى، وهو فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل، وقد كان لفلسفة «هيجل» أثر بالغ فى نشأة تيارين من تيارات الفلسفة الحديثة والمعاصرة، هما الماركسية والوجودية.

• يبدو- كان يفرق بين نوعين أساسيين من المادة وأوضح أن المشكلة الجمالية الرئيسية هي مشكلة ارتباطهما ٤ .

وما عناه رانسوم هنا بـ «النقد الأنطولوجي» يعترف بأن رموز الفن تحتوى على «نوعين أساسيين من المادة»، وأن «المشكلة الجمالية الرئيسية» هي «مشكلة ارتباطهما» ومعنى ذلك أن «كل عمل فني، أيًا كانت وسيلته، له جانب عام يجعل مفهوم العمل لمرآ ممكنًا، وله جانب خاص يعرض تقديمًا للمعنى أكثر مما يقدر هذا المفهوم على أدائه.

وفى مقالة أخرى من مقالاته الرئيسية: «الشعر: ملاحظة فى الأنطولوجيا» صنع رانسوم تفريقًا مشابهًا لما رأيناه عند هيجل فى الفقرة السابقة، رابطًا نظريته هذه المرة بعلم الجمال عند كانت، وانصب اهتمامه المباشر على النوعين الأساسيين للموضوع الذى قد تلح عليه القصيدة وهما: «الأشياء» و«الأفكار». وكان هدفه أن يفرق تفريقًا أساسيًا بين كون الرموز تمثيلًا للأشياء، وكونها تمثيلًا للأفكار. يقول فى الفقرة الافتتاحية من المقال:

قد يختلف شعر عن شعر بفضل مادة الموضوع (الأشياء والأفكار)، وقد تختلف مادة الموضوع باعتبار أنطولوجيتها أو واقع وجودها، وقد نشأ التنوع الرائع فى المذاهب النقدية حديثًا بعيدًا عن هذا الاختلاف، ومن ثم فإن النقد ربما يعتمد على التحليل الأنطولوجى على نحو ما قصد «كانت» أن يقوم به ٥ .

فقد كان «كانت» يدعو إلى التفريق بين «العقل Understanding» أى الملكة التى تختصر موضوعها إلى فكرة لكى تصنفه، و«الخيال Imagination» وهو الملكة التى تحافظ على موضوعها فى التقديم لكى تعرفه كما هو دون أن يشوهه الاختصار المنطقي. وقد أصر كانت على أن الأنواع التى يقدمها هذان الشكلان من الحكم تكون مختلفة اختلافًا أنطولوجيًا.

ومن البين الآن أن مطلب رانسوم فى النقد بأن يكون «أنطولوجيا» يعبر عن الاتجاه الذى كان على النقد أن يتبعه بعد منتصف هذا القرن، والناقد «الأنطولوجي» عنده هو ذلك الشخص الذى يتناول العمل، وهو واع ببنائه الأساسى باعتباره حكمًا جماليًا متميزًا، أى أنه الشخص الذى يتجاوز القدرة على الحكم المنطقي، ليعرض تقديمًا ماديًا ملموسًا لتسيج التجربة.

وقد بنى رانسون نقده التطبيقى على نظريته فى البناء الأنطولوجى للقصيدة، وربما أمكن تلخيص الخطوات التى يجرى فيها الربط بين النظرية والتطبيق عنده فيما يأتى:

١- لكل قصيدة مضمون يمكن شرحه بالفاظ أخرى، وهذا المضمون هو الخلاصة أو حبكة القصيدة.

٢- الاعتبارات المهمة فى النقد لا تتمثل فى شرح القصيدة بالفاظ أخرى، بل فى «تسيج texture» القصيدة الشعرية.

٣- يتألف التسيج من وسائل أو أشكال يتحقق من خلالها التقديم المادى للمعنى. ومن أكثر وسائل التجسيد المادى شيوعًا والتى لقيت اهتمامًا من مدارس النقد الحديث على اختلافها: الرمز، والصورة، والتناقض الظاهري، والسخرية، والغموض، والأسطورة، والنغمة وما شاكل ذلك.

٤- العملية النقدية تعنى التحليل الدقيق لتلك الوسائل الشكلية؛ لأن الفن الأدبى يستخدم اللغة على نحو خاص يتمثل فى الشكل الذى يتقبل الوسائل المشار إليها، وبهذا يصبح الفن الأدبى نوعًا فريدًا من المعرفة.

٥- يقتضى التحليل الدقيق عدة أشياء : أولاً: الإحساس بـ«إعادة خلق» العمل (وهذا المصطلح إعادة خلق re-creative هو ما أطلقته ت.م. جرين على الخطوة المبدئية فى النقد) ومعناه أن يتلقى الناقد العمل الأدبى، ويقوم باختياره وتجريبه بوصفه تقديمًا؛ ثانيًا: التواضع بالسماح للعمل الأدبى أن يتحدث عن معانيه الخاصة من خلال شكله الخاص، دون فرض مفاهيم نقدية سابقة عليه؛ ثالثًا: الوعى الكامل بأن المهمة النقدية اكتشاف دائمًا.

والنقطة التي أود التركيز عليها في هذا التلخيص هي أن التطبيق النقدي المتميز للشكليين الأوائل كان له مصدره المباشر في طبيعة الصياغة الشعرية نفسها - وباختصار، في نوع البناء الذي تمثله القصيدة.

وإذا أخذنا في الاعتبار بناء القصيدة الغنائية، وبناء القصة بالمعنى الأساسي لكل منهما، وإطلاق رانسوم على كليهما «البناء الأنطولوجي» فإن الحركة في القصيدة لا تختلف عن الحركة في القصة من حيث النوع؛ فالقصيدة الغنائية، مثل الرسم أو النحت، تعبر عن قدرة الإنسان على صوغ عالمه في تقديمات مادية تصور تجسيداً خالياً من التجريد خلواً تماماً، أو هي تصور نسيج التجربة، والأعمال القصصية تؤدي هذا كله، لكنها تضيف بُعداً جديداً، هو أنها تعبر عن قدرة الإنسان على معاناة تجربته، لا في لحظات فقط (كما في القصيدة الغنائية أو الرسم أو النحت). بل في الزمن. ومع أن الأعمال القصصية تبدو، من حيث المظهر الخارجي، مختلفة تماماً عن القصائد الغنائية؛ من حيث إن القصة تهتم بعالم خاص، وأشخاص معينين، وتقدم من خلال مجموعة متوالية من المشاهد أو سلسلة من الأحداث تبنى لتطور الحدث المحوري - مع ذلك فإنني أعتقد أن البناء الأساسي للقصيدة - وأقول مرة أخرى البناء الذي وصفه رانسوم بأنه «أنطولوجي» - يماثل بناء الشعر في أساسه.

فإذا وضعنا في الحسبان البناء الأنطولوجي للقصيدة أعنى بناءها كتقديم مادي مجسد أكثر منه تقديماً ذهنياً مجرداً، فإن الوحدة الأساسية الغالبة في التقديم هي المشهد أو الحكاية. وأقصد باستخدام مصطلح الحكاية episode أن أشير إلى أن الوحدة من المعنى الدرامي ذي الدلالة والتي تتألف من مشهد أو أكثر قد تُصاغ في حدث، أو موقف أو فعل، أو علاقة بين شخصيتين، أو تجسيد مادي للحالة التي يكون عليها عقل شخصية من الشخصيات. وهذه الوحدة من المعنى الدرامي جزء مكمل للعمل ككل، لكنها متميزة بوصفها وحدة مستقلة في المعنى المقدم. وأحياناً تأخذ الحكاية عنواناً أو اسماً شكلياً، كما في الحكايات الثماني عشرة في يولييس

لجويس، وكما فى الفصول الستة والستين^(١) التى عرضت وجهات نظر الشخصيات فى رواية حينما أرقد محتضراً لفوكنر، بيد أن الحكايات لا تكون مستقلة فى الغالب عن بعضها، كما فى الفصول الخمسة التى يمكن تمييزها والتعرف عليها فى قصة هيمنجوى العجوز والبحر. لكن الوحدة التقديمية التى تميز القصة أكثر من أى شيء آخر من الشعر هى صياغة التجربة فى سلسلة من المشاهد أو الحكايات، وغايتى التى أقصدها أن هذه الوحدات التقديمية فى القصة يمكن أن ننظر إليها على أنها موازية للصورة فى الشعر، أعنى من وجهة النظر الأنطولوجية، وهى وجهة نظر أحب أن أؤكدها بوصفها الأساس العام للبناء فى كل من الشعر والقصة. فكل من الصورة (الوحدة الأساسية للتقديم فى القصيدة) من جهة، والمشهد والحكاية (وحدتا التقديم الموازيان فى القصة) من جهة أخرى يشتركان فى نفس الخصائص التى تكون لجنس واحد:

١- فالمعنى فى كل من الشعر والقصة تقديمى persentaional متماسك وليس استطرادياً nondiscursive خالياً من الترابط (ومع أنه يبدو فى كثير من الأحيان وجود بعض الفقرات الاستطراذية فى القصة، وأعنى بها أساساً ما يسوقه المؤلف من تعليق وتفسير، فإننى أعتقد أنه حتى تعليق المؤلف يصبح تقديمياً إذا جاء فى الشكل القصصى. ولتأخذ فى الحسبان، على سبيل المثال، التأثير الملموس لتعليق درايزر المبتذل الذى يتمثل فى كلمات الألفة التى ينفرد بها جانباً مع قارئه، فهذه الكلمات جزء من أسلوبه المتميز وشكله المادى الذى يصوغ فيه تجربة كاملة لإنسان. وسوف نقدم مناقشة كاملة لذلك فى الفصل الثالث «الأخت كاري».

٢- فى كلا الشكلين تؤلف الوحدة التقديمية (الصورة فى القصيدة والمشهد والحكاية فى القصة) تشكيلاً واحداً لمعنى متعدد. (ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن، ولا أقصد تناقض الأفكار العامة النقدية بقدر ما أشير إلى أن اختلاف النظرات النقدية أمر ممكن فى أى تقديم مادى سواء فى الفن أم فى الحياة).

(١) الواقع أن فصول الرواية تسعة وخمسون وليس ستة وستين.

والنظر إلى القراءات المتناقضة للعمل الواحد على أنها تفسيرات مختلفة خلط- فيما أعتقد- بين وظيفة الخلق لدى الفنان، ووظيفة إعادة الخلق لدى الناقد، وليس الاختلاف بينهما اختلافًا فى الدلالة فحسب، وإنما يس مشكلة معقدة فى علم الجمال الأدبي، وهى موضوعية العمل Objectivity of the Work. وبالنسبة لقراء النقد الأدبي نحن لا نقيم استجابة الناقد للعمل، ما لم تكن لدينا ثقة فى نوعية أحكامه الجمالية وموضوعيتها النسبية، فنحن، فيما أظن، نشعر أن العمل يجب أن لا ينظر إليه على أنه نوع من اختبار رورشاخ Rorschach^(١)، وأنه صمم ليظهر الاستجابة الخاصة للناقد (أو القارئ)، بل على العكس من ذلك نرى أنه هو فى ذاته تفسير، وشكل متميز من الحكم يُعنى بوجود الإنسان، وقد أطلق عليه «كانت» اسم الحكم الجمالي.

وحين نقرأ النقد لا نتظر من الناقد تفسيراً لتفسير الفنان، فـ «تفسير» واحد كاف، أو ينبغى أن يكون كافياً، وإنما بالأحرى نتوقع من الناقد أن يكون قارئاً جيداً، وربما فطناً، إلى حد بعيد، لشكل خاص من اللغة صمم فى ذاته ليعطى شيئاً أكثر مما تستطيع اللغة العادية أداءه، ونتوقع منه أن يوضح قراءته لهذا التفسير الخاص الذى هو تفسير الفنان. ومجمل القول أن وصف عمل الناقد بأنه اكتشاف للمعنى، أكثر دقة من وصفه بأنه تفسير له.

٣- كلا الشكليون (الشعر والقصة) يقصد إلى صياغة القصصية أو «نسيج» التجربة. (وهذا معارض لما تقصد إليه الأشكال العقلية الصارمة لضروب المعرفة الذهنية المختلفة، فتلك الدراسات المنظمة فى العلوم والإنسانيات، ترمى إلى عرض مبادئ محددة وتصنيفات لتجربة الإنسان. وقد قال عالم الجمال ت.م. جرين فى هذا الصدد: «إن الفن والعلم يركزان على جوانب مختلفة من الواقع

(١) نوع من الاختبارات النفسية الإسقاطية التى تقوم على ميل المفحوص إلى إسقاط نزاعاته اللاشعورية. واختبار «رورشاخ» المشار إليه هنا هو اختبار خاص يقع الخبر. وهناك اختبارات إسقاطية أخرى تنسب إلى أصحابها من علماء التحليل النفسى مثل اختبار تفهم الموضوع لـ «موري»، واختبار الإحباط لـ «روزنزويج» وغيرهما.

والتجربة الإنسانية، وكلما ازداد تقدمهما أصبح الاختلاف بينهما أكثر وضوحاً ٦ فالروائي في تركيزه على تجربة الإنسان في عالمه في الزمن، سواء كانت التجربة داخلية أم خارجية، والشاعر في تركيزه على تجربة الإنسان غير الموقوتة بزمن، كلاهما يمتلك نفس الرؤية Vision المادية المتميزة، وكلاهما يرى التكوين المادى للعالم، ويرغب في أن يحتفى تماماً بهذا الجانب من طبيعة العالم).

٤- كلا الشكليين يتجه أساساً إلى ما يدرك إدراكاً حسيّاً، وليس إلى المجرد ذهنيّاً. (ومن هنا فإن الأشكال التقديمية مثل القصيدة والقصة تعرض ذواتها في صور تنبع أساساً من الأشياء المجربة أكثر مما تنبع من الذهن والتصور، ولذا فإن النثر القصصى شكل خاص من النثر، لدرجة أنه ينبغي ألا يُشار إليه بأنه نثر؛ فالقصة مثل القصيدة «لغة حالة داخل معنى Dislocated into Meaning، وكلماتها ليست كلمات، بل تقديعات. وبسبب هذا التشابه بين القصة والقصيدة، فإن وصف لغة القصة بأنها رموز وعلامات للتجسيد أكثر منها إسنادات بين مسند إليه ومسند وصف يتسم بمزيد من الدقة).

٥- وأخيراً، فكلا الشكليين من الوحدات التقديمية يتجاوز فكرة احتواء معنى إلى شيء آخر هو أنه بقدر الإمكان تشكيل formulation لفكرة (ومن هنا كان «التلاوم» الخاص في الأدب بوصفه قادراً على توصيل ضرب من المعرفة عن تجربة الإنسان لا يمكن للعلوم أن تقدمه وتعبّر عنه تعبيراً واضحاً دقيقاً، وكما أكد رانسوم إذ قال: «لكننى كذلك قد أتأمل الشكل الفنى تحت تأثير شكل آخر مختلف عنه اختلافاً تاماً... والمعالم التى آمل أن يكشفها الموضوع حيثئذ ليست هى المعالم التى تكون لمعناها فى العلم، أى فى مجموعة من القيم العملية التطبيقية التى تصف الهيكل المادى للموضوع، وتشكل معرفة تنزع إلى إحداث تغيرات جذرية فى الأفكار السائدة لدرجة أن العالم نفسه يفهمها بصعوبة، وهذه المعرفة التى يصل إليها العلم ويسجلها ضرب جديد من المعرفة، والعالم الذى توضع فيه عالم جديد» (٧).

وليس الشكل القصصى (المشهد والحكاية) حيثئذ بأقل من الصورة الشعرية، فهي تمثل محاولة الفنان «تحويل الأفكار إلى أحاسيس» على حد تعبير إليوت^(١). وقد كانت هذه الاعتبارات الأنطولوجية فى ذهن ستيفن سبندر Stephen Spender^(٢) حينما كتب الفقرة التالية فى مقالته الرائعة عن الإبداع الشعرى وعنوانها «صناعة القصيدة The Making of a Poem» والحقيقة التى تسترعى الانتباه أننا لو استبدلنا «القصة» بـ «القصيدة» فى السطر الأول، ووضعنا «المشاهد» مكان «الصور» فى السطر الثانى لأصبحت الفقرة واضحة فى معناها بقدر ما هى أصيلة فيه، وما أقصده هنا بالطبع هو بيان التشابه بل التماثل بين الدور الذى تؤديه «الصور» فى القصيدة، والدور الذى تؤديه «المشاهد» فى الرواية. يقول سبندر:

(١) ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥م) أحد كبار شعراء القرن العشرين ونقادهم، أميركى المولد والنشأ، ولد بولاية ميسورى بالولايات المتحدة، ودرس الفلسفة بجامعة هارفارد والسياسة بفرنسا، وماريوج بالمانيا، واكسفورد بإنجلترا. وقد طابت له الحياة فى إنجلترا منذ وفد إليها قبيل الحرب العالمية الأولى. فامتدت إقامته فيها حيث تنقل بين عدد من الأعمال ما بين مدرس للغة الفرنسية واللغتين والرياضيات والرسم والجغرافيا والتاريخ، إلى العمل فى أحد البنوك، إلى محرر أدبى فى بعض الصحف. وفى تلك الفترة نشر كثيراً من أشعاره ومقالاته النقدية. ولها أيضاً تعرف على إزرا باوند ومدرسة التصويريين. وفى سنة ١٩٢٧م منع المواطنة البريطانية واتخذ بذلك إنجلترا موطناً له متخلياً عن جنسيته الأمريكية، بعد أن ضاق ذرعاً بقيم المجتمع الأمريكى، وقد صبر عن ذلك فى عبارة مشهورة سنة ١٩٢٨م قال فيها: «إنه كلاسيكى فى الأدب، أنجلو - كاثوليكي فى الدين، ملكى فى السياسة». وقد رأس بعض الجمعيات مثل «الجمعية الكلاسيكية» سنة ١٩٤٣م، وجمعية «فرجيل» سنة ١٩٤٤م كما كان رئيساً لمكتبة لندن ١٩٥٢م، وقد منحه أربع عشرة جامعة بريطانية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية (حصل على الدكتوراه فى الفلسفة سنة ١٩١٦م)، ومنح جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٤٨م. وأهم قصائده الشعرية «الأرض الحرابية»، و«الرجال الجوف» و«رماد الأربعماء» و«الربايعات الأربع»، و«أغنية الحب لألفريد برونك». ومن مسرحياته «جرمة قتل فى الكاندرالية»، و«مسرحية حفل الكوكيتيل». هذا بالإضافة إلى عدد من اللغات النقدية أبرزها «التقاليد والموهبة الفردية» وقد ترجم كثير من أعماله إلى اللغة العربية.

(٢) ستيفن سبندر (١٩٠٩م-) من شعراء إنجلترا البارزين فى القرن العشرين وهو معلود بين النقاد كذلك. استمد إلهامه الأدبى من الثورة على الأوضاع الاجتماعية، ويشترك فى هذا شعراء آخرون مثل: س. د. لويس صاحب كتاب «الصورة الشعرية». وقد قام بتحرير بعض المجلات الثقافية، وظهرت مجموعة قصائده سنة ١٩٣٣م. وبالإضافة إلى الشعر كتب القصة، كما كتب بعض المؤلفات النقدية مثل «الحياة والشاعر».

إن التحدى المخيف فى الشعر هو: هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق الصور؟ ما أيسر أن أشرح القصيدة التى أحب أن أكتبها! لكن ما أصعب أن أكتبها؛ لأن كتابتها تقتضى أن أعيش بطريقتى فى التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار، والتى هى هنا مجردات ذهنية فحسب.

فهذه الفقرة - بالطبع - تعد بياناً جديراً بالملاحظة، عن أهم المبادئ الأساسية التى يقتنع بها الشكليون، ولو أعيدت كتابتها لأصبحت فيما أعتقد «ملاحظة عن الأنطولوجيا» فى القصة على النحو الآتى:

إن التحدى المخيف فى القصة هو: هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق المشاهد والحكايات؟ ما أيسر أن أشرح القصة التى أحب أن أكتبها، لكن ما أصعب أن أكتبها؛ لأن كتابتها تقتضى أن أعيش بطريقتى فى التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار، والتى هى هنا مجردات ذهنية فحسب ٨ .

وتذكرنا ملاحظات سبنلر هذه بتعبير بسيط قاله ت. س. إليوت عن نظرة مماثلة لكولريدج، فهو يقول: «هناك منطق الخيال بجانب منطق الأفكار»، وما أود أن أصنعه هنا هو أن القصة لها نفس البناء الأنطولوجى الكائن فى الشعر، وذلك انطلاقاً من كلا وجهتى النظر الإبداعية creative والنقدية (critiaci) Re-creative فالكاتب يجب أن «يفكر بعيداً عن منطق» مشاهده، وحكاياته، بأن يفكر بالمنطق الذى ينبع من ملكته فى صناعة الصورة والقارئ الذى يواجه بنموذج رمزي مماثل تجربته اليومية (تعاقب أحداث فردية)، يستجيب لهذا النموذج بالتوقع الذى يمكن إدراكه إدراكاً كاملاً مثل إدراكه الكامل لتجربته اليومية. والواقع أنه يتوقع أكثر من ذلك، فسلسلة المشاهد التى يقدمها الكاتب فى شكل عمل قصصى تؤلف نموذجاً حافلاً بالمعنى أكثر من تجربة الفرد؛ لأن هذه المشاهد لا تشكل تمثيلاً للتجربة فحسب، وإنما تشكل حكماً عليها.

ومع أن فكرة ت. س. إليوت عن «المعادل الموضوعى - objective correlative» تنطبق فى الأعم الأغلب على فهم للطريقة التى يُصاغ فيها المعنى الدال

فى الشعر؁ فىإننى أعتقد أنها قابلة للتطبيق بصورة كاملة على فهم الطريقة التى تُصاغ فيها المسرحية والقصة. والحق أن إليوت تصور هذا المبدأ حين كان يتناول بالتحليل عملاً درامياً^(١)؁ وأعتقد أن هذا المبدأ أى مبدأ «المعادل الموضوعى» يصلح للتطبيق على كل أشكال الفن الأدبى. يقول إليوت:

إن الطريق الوحيد للتعبير عن الإحساس فى شكل فنى يكون بإيجاد «معادل موضوعى Objective Correlative»؁ أو بعبارة أخرى؁ بإيجاد مجموعة من الأشياء؁ أو موقف؁ أو سلسلة من الأحداث؁ تكون قالباً لهذا الإحساس المعين؁ بحيث يثار هذا الإحساس مباشرة عندما تنتهى الحقائق الخارجية إلى غايتها؁ والتى يجب أن تنتهى فى تجربة حسية ٩.

وقد استخدم إليوت هذا المعادل الموضوعى فى قصائده للتعبير عن المعنى بتقديم مباشر؁ ونلمس ذلك فى كل سطر تقريباً وبخاصة فى قصائده الأولى؁ أعنى تلك التى كتبها قبل «أربعاء الرماد Ash Wednesday» و«الرباعيات الأربع Four Quarters» وتتنوع أمثلة المعادل الموضوعى عنده من الصور البسيطة كما فى قوله: «ودعت حياتى بملاعق القهوة»^(٢) التى تجسد ندم بروفروك على تبذير حياته فى قيم تافهة بغرفة الاستقبال. إلى صورة أكثر تعقيداً لبروفروك نفسه؁ وهى التى

(١) يشير إلى أن فكرة «المعادل الموضوعى» لم يقصد إليها إليوت من البداية؁ وإنما جاءت فى أثناء حديثه عن مسرحية «هاملت» لشكسبير؁ وذلك فى مقال له صدر سنة ١٩١٩م؁ ومنذ ذلك الوقت أصبح لهذه الفكرة صدىها العميق بين النقاد.

(٢) هذا سطر من قصيدة إليوت «أغنية الحب لألفريد بروك» وهى عبارة عن مجموعة من الحواطر تترد فى ذهن هذه الشخصية على شكل حوار بين شخصيتين على نحو ما نعرف فى الشعر العربى القديم من مخاطبة الشاعر لنفسه؁ إلا أن حوار ألفريد هنا حوار من نوع آخر؁ إنه حوار بين الشعور واللاشعور؁ بين ذاته الواحية وذاته الجبئية فى اللاوعى. والقصيدة كلها تمكس مدى ما يعانى من ألم وإحباط وصجز؁ فهو إنسان مصاب بالجن والتردد؁ يود أن يدخل إلى الحانة حيث النساء والخمر؁ لكنه يحجم عن ذلك؁ ويميل إلى الانطواء والعزلة. ويرتد وهيه فى القصيدة إلى بعض مسرحيات شكسبير ليتخيل نفسه مرة هاملت؁ ثم يعلل عن ذلك؁ ويفضل أن يكون يوليونيوس نديم الملك «ذلك أن هاملت متردد مظه؁ أما يوليونيوس فإنه يسدى النصيح والإرشاد لغيره؁ وهذا هو ما يحتاج إليه بروفروك».

ولزيد من التضميل انظر: الدكتور لائق متى؁ إليوت (سلسلة نوايغ الفكر الغربى؁ دار المعارف؁ ١٩٦٦م) ص ٦٩ وما بعدها.

تعبّر عن إدراكه لحدّيته في وجود لا معنى له، وذلك بإحجامه عن تحقيق ما يأمله وهو نفس الإحجام الذي يتكون منه ميراثه الثقافي.

أما في القصة فإن الشكل الذي يُختار أو يكتشف ليُقدّم فيه «مجموعة الأشياء» «set of events» أو «الموقف» situation أو سلسلة من الأحداث chain of events فهو المشهد والحكاية. ولا تفرض القصيدة الغنائية هذا المطلب؛ لأنها لا تُعنى بالحياة كائنة في فعل، كما هو الحال في القصة. فالقصيدة الغنائية تتميز بأنها حياة ساكنة، أما العمل القصصي فهو حياة متحركة، حياة تمارس في زمن، وليس في فراغ. ولا يعني هذا رفض التفريق الرائع الذي سماه جوزيف فرانك Joseph Frank «الشكل الفراغي في القصة الحديثة» فما أقصده هنا ببساطة هو الإشارة إلى مغزى الزمن وأهميته كعنصر يميز في القصة سواء أكان «معكوساً مرتدّاً» reflexive كما في الصوت والغضب، أو طولياً مستقيماً كما في الأخت كاريه.

ولقد كان إررا باوند أقرب إلى التحديد البنائي للوحدة الأدبية الأساسية، حينما وصف الصورة بأنها «هي التي تقدم مركباً شعورياً وذهنياً في لحظة من الزمن» ١٠. وما تنبّئ ملاحظته أن تعريف باوند لا يوحى فقط بالتفريق الذي ذهب إليه رانسوم بين عنصري القصيدة: العنصر الإدراكي، والعنصر غير الإدراكي، بل إن كلمة «تقدم» presents تؤكد سمة أخرى، وهي سمة حيوية، في تمييز الوحدة الأساسية للصياغة الأدبية، وأعني بها السمة التقديمية presentational للصورة، وقد ذهب باوند إلى أبعد من هذا حين اعتبر القصيدة بأكملها صورة واحدة. وأكرر مرة أخرى أن ذلك يصلح تطبيقه على العمل القصصي، أي أن الصورة القصصية، والمشاهد، والحكايات التي تؤلف البناء الانطولوجي للعمل القصصي يمكن النظر إليها على أنها تعمل بصورة انعكاسية حين يقوم القارئ، بإعادة خلقها، وهي في النهاية تزوده بتقديم واحد كامل هو العمل القصصي.

والنظر إلى الرواية أو القصة باعتبارها صورة واحدة أفضل من النظر إليها باعتبارها أحداثاً، تتعاقب في مسار طولى مستقيم، وحيثُذ يمكن أن تعرض

بطريقتين مختلفتين: الأولى: المعنى الرئيسى الذى يقدم فى المشهد الافتتاحى أو الحكاية الافتتاحية كما فى قصة «الأخت كاريه»، أو قصة «حينما أُرقد محتضراً»، ولا يمكن أن يفهم إلا فى ضوء مجموع المشاهد والحكايات التى يتكون منها العمل. الثانية: أنه على الرغم من أن بناء الرواية قد يكون فى الواقع بناءً زمنيًا يتكون فيه العمل من سلسلة من الحكايات المترابطة التى تحدد الطريق، فإن الناقد نادرًا ما يرغب فى تتبع مثل هذا النموذج فى بناء مقالته النقدية، بل على العكس فإن «دوره فى العمل كناقذ يجب أن يكون عرضًا للأفكار التى تدور حول ما يحدث فى التقديمات المتنوعة فى الرواية، بالصورة التى تتوالى بها وتكشف بها تدريجيًا عن هذه الأفكار، وإنما يجب أن يكون عرضًا للأفكار التى تجسدت فى هذه التقديمات بغض النظر عن موقعها فى المسار الطولى المستقيم للعمل القصصى.

وما يعنى بالدرجة الأولى فى مناقشة الأشكال الروائية هو سمتها التقديمية، وفى اعتقادى أن هذه القضية أكثر تعقيدًا من مناقشة السمة التقديمية للأشكال الشعرية، فتقديمات الشعر يمكن أن ندركها بسهولة، حيث إن البيت من الشعر مكثف ومقتصد فى لغته عن عمد، كما أنه مباشر فى تقديمه بالنغمة والصورة. وهو بهذه السمة قلما يشبه نماذج اللغة الواضحة فى النثر المنطقي، وإذا حدث ذلك، كما فى «يأتى الإحساس الخارجى بعد الألم العظيم» فإن ذلك إنما يكون بقصد استغلال ما فى الإثبات الصريح من صفة التحديد والقطع، أعنى الصفة الملموسة التى نحصل عليها من التعبير البسيط المباشر. أما فى سياق الشعرى فهو ليس نثرًا استطراديًا بالطبع، بل محاكاة مقصودة لهذا النثر. ونرى أن ما يعبر عنه البيت الشعرى السابق ليس فكرة متعلقة بالألم العظيم بقدر ما هو تقديم -presena- tion لتجربة من نوع خاص - وهى هنا التأكيد اليائس بالصوت، صوت المتكلم فى القصيدة، وبالإضافة إلى ذلك فإنه بيت موزون تتلوه مجموعة من الصور المادية: «الأعصاب سكنت جامدة كالقبور / والقلب الجافى يسأل».

ومن جهة أخرى، فإن السطر فى القصة، لما كان يشبه النشر التأليفى بالضبط، فإنه يكون خادعاً إلى حد كبير، ودقيقاً للغاية فى عرض تقديماته، لكن الإصرار على أنه يعرض معنى تقديمياً وليس معنى ذهنياً يودى إلى تمييز الأشكال القصصية من تلك الأشكال الخاصة بضروب المعرفة الفكرية المختلفة على نحو ما أكده جون كرو رانسوم وأتباعه من التفريق بين الشعر والعلم.

وبالنسبة للكاتب، سواء كان ناقدًا أم قارئًا غير متخصص، فإن البديل لهذا الاقتناع يمثل كارثة على القصة كشكل فنى، ذلك أن الرواية تتحول إلى مجرد أداة للفلسفة، أو تصبح فى الوقت الحاضر أداة للسياسة وعلم الاجتماع، بل ربما تتحول إلى ما هو أسوأ من ذلك، حين تفضل معانى العمل القصصى فى تحريفات لا مفر منها، مادام التركيز فى قراءاته لا ينصب بخاصة على المعنى من خلال أشكاله التقديمية.

واستنادًا إلى فكرة باوند فى المعنى الأنطولوجى نجد أن المشهد والحكاية يؤديان فى القصة نفس الوظيفة التى تؤديها الصورة فى القصيدة، ويمكن أن نتأمل فى هذا الصدد معالجة هيمينجوى للمشهد فى أى من رواياته أو قصصه القصيرة، ففى مشاهدته التى يرسمها بدقة، وفى صياغته الواعية لكل سطر ليبرز ما هو أهم فى كل وحدة تقديمية، وفى تأكيد على أن الكتابة الأدبية عملية «تحقيق للوضع الصحيح» getting it right؛ فى كل ذلك يؤلف هيمينجوى قصائد من الشعر، واهتماماته دائماً بالخصائص التعبيرية التى توجد فى الفن الأدبى. ولا يملك الإنسان إلا أن يقارن بين هذا الاهتمام عنده، ونفس الاهتمام بالتعبيرية فى الأدب التى تتسم بها كتابة تلميذ آخر من تلاميذ باوند، وهوت. س. إليوت، فعند كليهما يجب أن تصنع الوحدة التقديمية نفسها العمل الأدبى، وبالمفهوم الذى أكده باوند دائماً وهو المباشرة فى المعنى.

والمشهد الافتتاحى فى قصة هيمينجوى «حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة The Short Happy Life of Francis Macomber» يقدم خاصية

هيمنجوى التكنيكية التى يقتدى فيها بأراء باوند، وتمثل فى أن المعنى تقديى ومباشر، فهو يقول:

حان الآن وقت الغداء، وقد جلسوا جميعاً تحت الغطاء الخارجى الأخضر المزدوج لحيمة الطعام متظاهرين بأن شيئاً ما لم يحدث. سألهم ماكومبر قائلاً: «هل لكم رغبة فى تناول عصير البنزهر أو عصير الليمون؟».

أجابه روبرت ولسون: «أريد مثقاباً».

وقالت زوجة ماكومبر: وأنا أريد مثقاباً كذلك. أنا بحاجة إلى شيء ما». وافقهما ماكومبر على ذلك وقال: «أظن أن هذا هو الأمر الذى يجب أن نعلمه. اطلب منه أن يصنع ثلاثة مثاقيب».

وكان الصبى القائم على خدمتهم قد شرع نوا فيها، وهو يرفع الزجاجات من حقائب القنب الباردة، حيث نضحت بالماء بتأثير هبوب الرياح خلال الأشجار التى نصبت الخيام فى ظلها.

سأل ماكومبر: «ماذا كان ينبغى أن أعطيه لهم؟».

قال له ولسن: «كان ينبغى أن يكون التبغ وفيراً، لكنك لا تريد أن تعكر صفوهم».

«هل يوزعه رئيس العمال؟».

«بالتأكيد».

وإذا أردنا أن نفصل بين المشاهد فى القصة بوضع خط بينها، فإن أول خط ينبغى أن يوضع هنا.

ويعتمد قدر كبير من التأثير الذى تصنعه كتابات هيمنجوى على الفصل الحاد بين المشاهد، وعلى سبيل المثال، فإن تغيير النغمة المصاحبة للمشهد التالى يسيطر

على الإحساس الكامل بالتضاد فى تجارب هذا الإنسان حيث يتحطم عنصر المباشرة لتجربة حاضرة بتحول مفاجئ إلى تجربة ماضية تُقدّم على أنها شرح وتفسير. وقد بدأ هيمنجوى المشهد الثانى بقوله:

منذ نصف ساعة جاء فرانسيس ماكومبر مظفراً، بالنظر من أطراف المعسكر إلى خيمته، وقد حمّله الطباخ، والأولاد، وتاجر الجلود، والحمالون على أذرعهم وأكتافهم، ولم يشارك حملة البنادق فى هذه المظاهرة، وما أن أنزله الأولاد من أبناء المنطقة عند باب خيمته حتى شد على أيديهم جميعاً وتلقى تهانيهم، ثم دخل الخيمة، وجلس على الفراش إلى أن دخلت زوجته، ولم تخاطبه حين دخلت. فغادر الخيمة على الفور ليغسل وجهه ويديه فى حوض الغسل المتنقل الموجود خارج الخيمة، ثم قصد خيمة الطعام، وجلس على كرسى وثير من القنب يستمتع بالظل والنسيم.

ومن الواضح أن هذا المشهد، الذى هو مشهد تفسيري أساساً، أقل كثيراً فى ماديته؛ ومن ثم أقل كثيراً فى حيوية تقديمه من المشهد الافتتاحى الدرامي. على أن الفرق بينهما، فيما اعتقد، فرق فى الدرجة دون النوع. فـ «الشرح exposition» نادراً ما يعد من الكتابة التفسيرية، على العكس من المشهد الذى يكون درامياً فى وظيفته الأساسية، وإن لم يكن إدراكياً أكثر من المشهد الافتتاحي. إنها تجربة ذات طبيعة خاصة يمثل الإدراك والمعرفة مركزها وليس مجرد الفهم لما يحدث. وإذا كان من الحقائق التى لا شك فيها أن القصة لا تعرض سلسلة مشاهدتها بنفس الدرجة من التقديم الموضوعى الذى يحدث فى المسرحية، فإن من الواضح مع ذلك أن العبارات الاستطردادية، فيما يبدو، مثل الوصف، والملخص القصصي، بل وتعليق المؤلف، تأخذ طابعاً تقديمياً حين تتماوج داخل السياق فى مشهد من المشاهد، وفى إطار المشهد الفردى يكون لكل وحدة لغوية تعبيرها الدال، أو على حد قول سوسانى لانجر Susane Langer تعبيرها «غير الاستطرداي» لتقدم جانباً من جوانب

العمل فى مجموعه- معنى موضوعي، موقف علاقة- وهذه الجوانب جوهرية لمعنى العمل فى جملته. وعلى سبيل المثال فإن المشهد الافتاحى عند هيمنجوى لا يقدم فقط عالم الفعل والشخصيات، التى يتطلبها، بل يوحى أيضاً بتوتر الموقف، وبالعلاقة بين الشخصيات، كما يوحى بحقيقة لها كل الأهمية، وهى أن الموضوع يعنى بقيم الذات الإنسانية أكثر مما يعنى بالفعل والحدث. وأظن أن التحليل الدقيق للقصة يتطلب يقظة واعية بذلك الأجزاء البانية التى تسهم فى تقديم العمل تقديمًا مباشرًا، كما تسهم فى بنائه الدرامي، والتى أعتقد أنها توازى البناء الشكلى المادى للقصة، أعنى وسائل التجسيد التى تؤلف المعانى التقديمية للقصة. والتى هى وسائل مجازية فى أغلب الأحيان.

وحين نتأمل الفرق الشكلى بين القصة والقصة يبين لنا أن الفرق الأساسى بينهما يكمن فى اهتمام القصة بتقديم الشخصية. وقد يستخدم الروائى تكتيكات متعددة من أجل هذا التقديم، من وضع قارئة داخل وجهة نظر الشخصية باستخدام ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب بالشكل التقليدي، إلى جعل فكر الشخصية شيئًا موضوعيًا، باستخدام تكتيك المونولوج الداخلى. ولعل هيمنجوى نموذج جيد للنوع الأول، على حين يعد فوكنر مثالاً للنوع الثانى. ويساعدنا فى هذا المقال أن نحلل فقرة من عمل كلا الكاتبين، لكى نوضح التقديم المادى لأعماق الإنسان فى القصة.

ويعد المشهد الافتتاحى فى قصة وداعاً للسلح A Farewell to Arms نموذجًا للتكتيك العام والتصميم عند هيمنجوى؛ من حيث إن التركيز فيه ليس على الفعل والحدث، بل على القيم الذاتية للبطل، ومن ثم فإن الحكاية الأولى من هذا المشهد تعبر فى وظيفتها الأساسية عن الشعور المرهف للبطل. وعلاوة على ذلك فإن هذا المشهد سمة للتكتيك الذى يحتل فيه هيمنجوى آراء باوند وتعليماته، وفيه يأتى المعنى تقديميًا ومباشرًا. يقول هيمنجوى:

فى أواخر صيف ذلك العام أقمنا فى منزل بقرية تطل على النهر
والسهل المنبسط الممتد إلى الجبال، وفى قاع النهر كانت الصخور

والخصى تبدو جافة بيضاء تحت أشعة الشمس، وكان الماء صافياً يتحرك بسرعة، وينساب بلونه الأزرق فى القنوات، وقد مر الجنود بجانب المنزل حيث هبطوا إلى الطريق، وتناثر الغبار الذى أثاروه على أوراق الأشجار، بل إنه غطى جذوعها كذلك، وتساقطت الأوراق مبكرة فى ذلك العام، ورأينا الجنود يسبرون على طول الطريق والغبار يعلو، والأوراق التى يعابشها النسيم تسقط، والجنود لا يكفون عن السير، ثم خلت الطريق وأصبحت بيضاء شاحبة إلا من أوراق الأشجار.

وتستمر رؤية الجماعة التى يدل عليها الضمير «نحن» طوال الصفحتين الباقيتين من الفصل. ويستهل هيمنجوى الفصل الثانى بهذا الضمير أيضاً، لكنه يسقط فجأة بعد ذلك، ويتحول إلى ضمير المفرد المتكلم «أنا»؛ ومن ثم يكون فى المشهد الافتتاحى قيمٌ قدمت تقديماً موضوعياً، وهى تلك القيم التى تشترك فيها وجهة نظر شخصية فردريك هنري، مع زملائه فى الجيش الإيطالي. ومع بداية التغير إلى وجهة النظر الفردية المتمثلة فى ضمير المتكلم «أنا» فى المشهد الافتتاحى من الفصل الثانى تنعز شخصية الفرد؛ ونرى العالم على نحو ما تراه هى بقيمتها الذاتية وإحساسها المرهف.

فى العام التالى حدثت انتصارات كثيرة، فقد تم الاستيلاء على الجبل الواقع خلف الوادي، وعلى جانب التل حيث نمت غابة من أشجار الكستناء، كما حدثت انتصارات وراء السهل على الهضبة الممتدة صوب الجنوب، وعبرنا النهر فى أغسطس، وأقمنا بمنزل فى جوريزيا Gorizia به نبع من الماء، وحديقة بها كثير من الأشجار الكثيفة الظليلة تحيط بها الأسوار، وعلى أحد جوانب المنزل نمت بعض النباتات المعرشة الأرجوانية. والآن تدور المعارك على الجبال المجاورة التى لا تبعد عنا ميلاً واحداً. إن المدينة رائعة جداً، ومنزلنا جميل للغاية، والنهر يجرى خلفنا، وقد تم الاستيلاء على المدينة برفق شديد، غير أن الجبال الواقعة خلفها

لم نتمكن من السيطرة عليها، وكنت فى غاية السعادة حين بدأ لى أن
النمساويين يريدون العودة إلى المدينة يوماً ما إذا انتهت الحرب. لذا لم
يدمروها بتفجير القنابل فيها، اللهم إلا القليل الذى تم بأسلوب
عسكري. لقد عاش الناس فى المدينة التى عمرت بالمستشفيات والمقاهي،
ونصبت فيها المدافع على جوانب الطرقات، وكان هناك ماخوران
أحدهما للجند، والآخر للضباط. ومع أواخر الصيف فإن الليالى
الباردة والمعارك التى تجرى فى الجبال الواقعة خلف المدينة، وقنطرة
السكة الحديد بألواحها الحديدية المتميزة، والسرداب المحطم بجانب النهر
حيث يجرى القتال هناك، والأشجار حول الميدان، وطريق الأشجار
الطويل الذى يؤدى إلى الميدان، كل ذلك كان موجوداً مع الفتيات
اللواتى كن بالمدينة، وكان الملك يمر بسيارته.

مرة أخرى نرى أن الوحدات اللغوية تؤدى تماماً نفس الدور الذى يقوم به
المعادل الموضوعى عند ت. س. إليوت، أعنى تقديم المعانى الموضوعية التى تسهم
فى التقديرات الشاملة، وعلى سبيل المثال فإن المشاهد الافتتاحية التى اقتبسناها من
هيمنجوي لا تقدم عالم الفعل، وما يدور بذهن الشخصية المحورية فحسب، وإنما
توحى أيضاً بمهية الصراع الرئيسى فى الرواية، وهو البحث عن معنى فى عالم
يبدو كل مكان فيه خالياً من المعنى، وأكثر من ذلك فإن الفقرات الأولى توحى
أيضاً بطبيعة الموضوع عند هيمنجوي، ذلك أنه على الرغم مما يتسم به هذا
الموضوع من درامية كبيرة، فإنه مع ذلك لا يعنى بالحدث الدرامى قدر عنايته
بالاستجابة الجيدة المميزة لشخصياته:

وإذا محصنا هذه الفقرة تمحيصاً دقيقاً أدركنا أن للشخصية وجهة نظر ذات
مواقف محدودة تماماً تجاه العالم الذى تعيش فيه؛ فهو عالم تقع أحداثه مصادفة
وتختفى منه القيم التقليدية الموروثة، ولا يبدو اهتماماً بالفرد، بل إن الفرد فيه
مجرد شيء بين أشياء، إنه باختصار، عالم طبيعى سوف يسقط فيه الفرد فى النهاية

ضحكة لقوى لا سلطان له عليها، ولا قبل له بمقاومتها. ومع ذلك فإن هذا ليس هو الموضوع المحورى لهيمنجوى كما هو الحال عند درايزر. إن هيمنجوى لا يركز على ما يحدث لشخصيته عندما تواجهه بيئة معادية، أو على أحسن الأحوال، بيئة محايدة، إنه بالأحرى يركز على الطريقة التى تستجيب بها شخصيته لبيئتها، أو نقول بطريقة أخرى: إن موضوع هيمنجوى الحقيقى هو الطريقة التى يعيش بها الإنسان حياته، وهو موضوع يكون التركيز فيه أولاً على قيم الفرد وأحاساسيه المرهفة، والشخصية الأساسية التى قدمها فى المشاهد الافتتاحية تكشف عن موقفها الذى يتسم بالانفصام عن عالمها وفقدان التعاطف معه. ومن المفارقة أنه يكشف عن الإباحية، وعدم التحفظ إزاء النظرات والأصوات فى تجربته بما يشير إلى المتعة، بل الحب للحياة، لكنه فى نفس الوقت يكشف عن عدم الاكتراث إلى حد اليأس بما يحدث فى تجربته الراهنة، ونرى ذلك حينما يقدم فردريك هنرى بوصفه شخصاً يرى كل الأشياء قيماً تتساوى فى حياتها وامتلاكها، يتمثل ذلك فى الأخشاب، والجنود التى تسير، والقتال، حيث توضع جميعاً جنباً إلى جنب مع صور أخرى منفصلة عنها، وهى الفتيات فى المدينة، والأشجار الظليلة، وبيوت الدعارة؛ ومؤدى ذلك أن المعنى الذى يعبر عنه هيمنجوى معقد تماماً، فهو يوحى فى أحد مستوياته بما تثيره الحرب من اضطراب وفوضى، ويوحى على المستوى الآخر برهافة الإحساس عند ذلك الشاب المتفتح المفكر، لكنه فى الوقت نفسه، مكبل باليأس وإن كان قد روض نفسه على التحمل. وأكثر من ذلك فإننا نرى يأسه ليس مجرد سمة لذاتية خاصة أو مرضاً عصبياً ألم به، وإنما نرى أن ظروف وجوده تمثل سبباً موضوعياً كافياً ليأسه. وهكذا، فإن القراءة الفاحصة لهيمنجوى تبين أنه لم يقدم تفسيراً دقيقاً ووصفاً فحسب، وإنما شغل العمل بالصراع الموضوعي.

ومن وجهة النظر الأنطولوجية يعد المشهد سبيلاً إلى إعطاء شكل للطريقة التى نواجه بها فعلاً التجربة فى مسار الحياة اليومية. وبطريقة ما فإن كل تجربة متعاقبة، مهما كان وجودها غير مسبب عن سابقتها، إنما هى لقاء مواجهة بتقديم

يدل عليها، وقد كتب ألدوس هكسلى Aldous Huxley^(١) فى أدونيس والأبجدية
Adonis and Alphabet يقول :

نحن حيوانات برمائية، سواء رضينا أم كرهنا، نعيش معاً فى عالم
التجربة وعالم الأفكار، فى عالم الإدراك المباشر والطبيعة وأنفسنا،
وعالم المجردات، أى المعرفة اللفظية بهذه الحقائق الأولية، وعملنا
ككائنات إنسانية أن نصنع ما هو أفضل لكلا هذين العالمين ١١ .

ولا تمدنا العلوم بـ «الأفكار» و«المعرفة» فقط، وإنما تدل فى الوقت نفسه،
بوصفها نوعاً من الشكل الرمزي، على الدافع الذى يدفع الإنسان إلى التجريد.
ومن جهة أخرى، فإن الفنون هى التى تذكرنا بأن جزءاً من تجربة حياتنا التى
نعيشها هو «عالم الإدراك المباشر للطبيعة»، وهى أيضاً تشهد بالدافع إلى المعرفة،
وهو الرغبة فى تقديم شكل رمزي يجسد التجربة الفردية.

وربما نهتم بتفجير أحاسيسنا بواسطة الأشكال والألوان والأصوات فى تجربة
دائمة التغير، لكن يقل الاهتمام بالتقديرات، بمعنى أننا نبذل قليلاً من الجهد
لـ «نفهم» هذه التقديرات، وربما بغير وعى نقوم بإدراك كاف لتصنيفها لكى نحافظ
على نوع من النظام والتكيف، حتى عندما نباشر اختبار التنوع الهائل فى تجربتنا
التقديمية.

(١) ألدوس هكسلى (١٨٩٤-١٩٦٣م)، ولد فى أسرة برز لها عدد من الأدباء والعلماء، وكان يأمل أن يصبح
طبيباً، لكن حال ضعف بصره، ثم فقدته تماماً لمدة عام ونصف دون تحقيق هذه الغاية، فأنصرف إلى دراسة
الأدب واللغة بجامعة أكسفورد التى تخرج فيها سنة ١٩١٥م، وكان فقدته لحاسة البصر مدة عام ونصف
وضعف بصره المستمر أهم تجربة فى حياته، فقد ساعدته هذه التجربة على التأمل والعزلة والعيش مع
الذات. ونتيجة لذلك اتسمت المرحلة الأولى من حياته بالسخرية اللاذعة من كل شيء، ثم تلتها مرحلة
أخرى وقع فيها فريسة لصراع نفسى شديد، ثم كانت المرحلة الأخيرة التى تمتد بين عامي ١٩٣٥م و
١٩٦٣م وتتميز بشخصيته خلالها بالنزوع إلى التصوف. قام بكثير من الجولات السياسية فى العالم، زار
خلالها كثيراً من البلدان، وزار مصر مرتين، وقد نشر أكثر من خمسين كتاباً فى الشعر والقصص
والرحلات والنقد والتصوف، وترجم كثير منها إلى لغات كثيرة. ومن مؤلفاته: «فن الإبصار» ومن
مجموعاته القصصية: «تقابل الألمان»، «تلك الأوراق الدابلة» وكتابه الذى يشير إليه المؤلف بترجوع إلى
الفلسفة والتصوف.

وفى اعتقادي أن كثيراً من جاذبية الشكل الروائي يجب أن ينبع من إدراك أن القصة صيغة رمزية صالحة للتجربة، وأنها تعمل على إعطاء وصف أكثر دقة للطريقة التي تنكشف بها التجربة الإنسانية فعلاً، لا بمعرفتها أو الفهم لها فحسب، بل باختبارها خلال حياة إنسانية. والمشهد فى الرواية، كما فى الحياة، يُقدم ويعقبه مشهد آخر، ومشاهد الرواية مرتبة بالطبع، ولا تحدث مصادفة؛ لأنها مشغولة بغاية فنية. ويمكن أن نعتد بالمشاهد التقديمية التي تشكل الدورة اليومية للتجربة بالنسبة لشخصية Benjy بنجى فى رواية فوكنر الصوت والغضب The Sound and the Fury وهو الأبله، ذو الثلاثة والثلاثين عاماً الذى يعانى خليطاً من تجربة غير متكافئة هي التي تشكل عالمه المحدود، دون أن تكون عنده قوة إدراكية كافية لتصنيف الأشكال دائمة التغير والأحداث المستمرة، وربطها لتستقر فى وعيه، حتى ولو كانت عنده بعض قوى التجريد. وتلك التجارب التي تذكره بأخته كادى Caddy التي كانت محور حياته، تجارب متلازمة فى عقله بطريقة غامضة. وقد ابتدأ التلازم بالإدراك الذى ينبع فى ذاته من قيم بنجى. وحين يعى القارئ ذات مرة موقف بنجى المثير للعطف والشفقة بوصفه رجلاً أبله يمتلك إحساساً مؤثراً، مهما يكن محدوداً- فإنه يتابع الخط الرئيسى للحدث، وحينئذ يرى العالم على نحو ما يراه بنجى، وهو عنده خليط مشوش من تجارب سريعة التغير لها معنى فقط، حينما تكون مرتبطة بذاكرته التي تغيم فيها الأشياء، ولا تتحدد معالمها، وبنجى مشغوف بأخته، وهى الإنسان الوحيد باستثناء دلسى Dilsey- الذى يستجيب له ويعدّه فرداً من بنى الإنسان. وحين نتأمل الحكاية الأولى من الفصل الخاص ببنجى فى الرواية نرى أن وجوده بغير كادى أمر لا يحتمل بالنسبة له، ونرى أن موقف الأسرة يرتبط مباشرة بالحالة التي هو عليها، ولنقرأ هذا النص:

البسنى فرش Versh حذائى المطاط الخارجى ومعطفي، وأخذنا قبعتي وانطلقنا إلى الخارج، وكان خالى مورى Uncle Maury يضع الزجاجاة فى مكانها من البوفيه فى غرفة الطعام.

قال خالى موري: «لا تدعه يدخل لمدة نصف ساعة. اتركه بالمشى الخارجى الآن».

قال فرش: «نعم يا سيدي، نحن لا نسمح له أبداً بالابتعاد عن المكان» فخرجنا من البيت، وكانت الشمس مشرقة وباردة.

قال فرش: إلى أين تقصد، لا تظن أنك ذاهب إلى البلدة» مضيقاً بين الأوراق المخشخشة. كانت البوابة باردة، فقال فرش: «خير لك أن تضع يديك فى جيبيك، إنهما سيتجمدان من البرد على البوابة، عندئذ ماذا تفعل. لماذا لم تنتظرهم فى البيت». أدخل يدي فى جيبي، واستطعت أن أسمعهم الخشخشة فى الأوراق، واستطعت أن أحس لذعة البرد، وكانت البوابة باردة. «هنا بعض أشجار الحوز، هوى Whooeey انظر إلى أعلى تلك الشجرة، انظر هنا إلى هذا السنجاب ببنجي^(١)».

لم أستطع أن أحس البوابة قط، ولكننى استطعت أن أحس البرد الأبيض «خير لك أن تضع يديك فى جيبيك». كانت كادى تمشي، ثم أخذت تركض وحقية كتبها وراء ظهرها تهتز وتتأرجح.

وقالت كادى: «مرحباً. بينجي» وفتحت البوابة ودخلت وأحنت رأسها قليلاً. كانت رائحة كادى كرائحة أوراق الشجر. وقال: «أجئت لتستقبلني. أجئت لتستقبل كادى. لماذا تركته وقد ابتعدت يده بشدة هكذا يا فرش».

قال فرش: «طلبت منه أن يضمهما فى جيبيه، لكنه أصر على أن يقبض بهما على هذه البوابة».

قالت كادى وهى تدلك يدي: «أجئت لتستقبل كادى. ماذا عندك، ما الذى تريد أن تقوله لكادى؟». كانت رائحة كادى كرائحة الأشجار، وكرائحتهما حين تقول: كنا نائمين.

(١) السنجاب: حيوان قارض صغير ذو فراء سميك، وذيل كث، يعيش حياته على تسلق الأشجار.

قال لاستر ما الذى من أجله. إنك تستطيع أن تشاهدكم مرة ثانية عندما تتسلق الغصن. هاك. هاك قطعة من تبغ جمسن *Jinson* وأعطانى الزهرة، واجتزنا السياج إلى الأرض الشاسعة^(١).

قالت كادي: «ماذا عندك. ما الذى تريد أن تقوله لكادي، هل هم الذين أخرجوه يا فرش؟».

أجاب فرش: لقد عجزوا عن إبقائه فى البيت، وظل مصرراً على الخروج حتى سمحوا له بذلك، فجاء مباشرة إلى هنا ليتطلع من خلال البوابة».

قالت كادي: «ما هذا. هل ظننت أننا فى الكريسماس حينما آتيت من المدرسة إلى البيت أهذا ما ظننته، إن الكريسماس هو اليوم الذى بعد الغد بابا نويل، بنجي. بابا نويل. تعال هنا. هيا بنا نهزول إلى البيت ونستدفئ». أخذت يدى وانطلقنا خلال الأوراق المخشخشة البيضاء، صعدنا الدرج ركضاً، وتركنا البرد الأبيض إلى البرد المعتم».

إن المغزى الكبير فى الحكاية يكمن فى تعارض النظرة إلى بنجي، بين القائمين بحراسته - فرش ولاستر وأفراد أسرة كومبسون *Compson*، من جهة - وأخته كادي من جهة أخرى. فهو لدى الفريق الأول شيء ما أقل من أن يكون إنساناً، وقد جسّد ترقبه وانتظاره لعودة كادي من المدرسة فى صورة بالغة التأثير، تمثلت فى إمساكه بالبوابة الحديدية، وندرك أنه لولا أخته لكان سجنه الروحى كاملاً. فهو عند الجميع، ما عداها، مجرد شيء يعالج بحذر واهتمام. بيد أننا حين نقرأ العمل بدقة نجد أنها تتميز بطاقة كبيرة من الحب لدرجة أنها هى التى تمنحه وجوده الذاتى كإنسان، وهى التى تمنحه الاعتراف الواجب نحوه، أعنى أن بنجي بالنسبة لكادي ليس فكرة، ومن ثم فإن القارئ الذى يكون عنده علم

(١) جاءت هذه الفقرة فى الأصل مكتوبة بالحروف المائلة *Italics*، وهى منقولة عن الرواية بنفس الصورة. أما سبب ذلك فهو أن بنجي - كما يصوره فوكنر فى الفصل الخاص به من الرواية - إنسان أبله لا يقدر عقله على التنظيم والتركيز، وإنما ينتقل بوعيه بين الماضى والحاضر من خلال ما يراه من مشاهد تعود بذاكرته إلى الماضى. وقد ميز فوكنر هذا الانتقال بالانتقال من استخدام مخط من الحروف إلى مخط آخر.

بذلك، عندما يواجه بتجربة بنجى أى بمشاهد الحياة كما يعانها، فإن الصيغة التى تبدو أمامه تكون قصة ذات مغزى عظيم، والمبدأ الذى تتكامل به هو الحب، حب كادى لبنجى، والتبرير الساخر لحكم بنجى القِيم على أخته يمنح التجربة الأدبية بُعداً جديداً، يمنحها معرفة جديدة فى شكل جديد. ولأغراض اجتماعية خارجية نرى كادى فى النهاية امرأة ساقطة مدفوعة إلى حياة البغاء بقيم مشوهة. لكن من خلال التكنيك القصصى الفريد عند فوكنر يتكون لدينا الوعى بسلامة حكم بنجى على أخته، وإن لم يعبر عنه بوصفه حكماً، أعنى أن هذا الحكم لما لم يكن بسبب رؤية كادى من خلال رد الفعل عند بنجى، فإننا لا نستطيع أن نتحقق من أنها قديسة أيضاً، مهما كان من الممكن أن يحكم عليها بأى شيء آخر.

إن الشكل فى القصة تجسيد لمعنى على نحو ما عليه الحال تماماً فى الشعر، وليس مجرد إطار لمضمون، وطبقاً للمعنى الأنطولوجى الذى قام به رانسوم فإن العمل يتألف من أشكال كثيرة، منها ما هو كبير، ومنها ما هو صغير، بعضها بنائى structural وبعضها تصويرى imagistic وبعضها أخلاقى ethical وكلها يشهد بصديق المبدأ الأساسى فى نظرية «كانت» وكوليردج التى تقول بأن الإنسان يختبر حياته مادياً من خلال ملكته التصويرية، بالإضافة إلى ممارسته لها تجويدياً من خلال ملكته المدركة.

وتمثل المقالات النقدية التطبيقية التالية محاولة لتطبيق المبادئ والأسس النظرية للنقد الشكلى فى القصة. وما أقدمه فى هذه المقالات ليس منهجاً بقدر ما هو مدخل، وليس تكنيكاً بقدر ما هو أسلوب للنظر فى العمل القصصى أشار به جون كرو رانسوم أبو النقد الشكلى فى أمريكا غير منارع، والتطبيق النقدى لرانسوم يأتى مباشرة من طريقته فى النظر إلى الشعر:

إن مادة الموضوع (فى الشعر) قد تختلف باعتبار أنطولوجيته، أو واقع وجوده، وقد نشأ التنوع الرائع فى المذاهب النقدية حديثاً بعيداً عن هذا الاختلاف. ومن ثم فإن النقد ربما يعتمد على التحليل الأنطولوجى على نحو ما قصد «كانت» أن يقوم به (جسم العالم The Woird's Body ص ١١١).

وفى رأى رانسوم أن «واقع الوجود» فى القصيدة له ما يمثله تمثيلاً متميزاً، وهو الصورة التى ينظر إليها على أنها تعمل على محاكاة «النسيج» أو على أنها تجسيد لتجربة الإنسان فى عالمه المادى ذى النوعية الخاصة، وكان تركيز رانسوم النقدي على الصورة، أى على تلك «الوسائل المادية devices of concretion» التى تحقق «الإعجاز» بتحويل اللغة إلى شعر.

وبالإضافة إلى الشعر فإن أنطولوجية القصة أو واقع وجودها، باعتبارها شكلاً رمزياً يوحى بالمنهج الذى يجب أن يتخذه النقد. ولما كانت الطاقة الأساسية للعمل القصصى تكمن فى نسيجه، أى فى الأشكال التى يؤلف الفنان من خلالها مشاهدته وحكاياته ويسردها فإن النقد يصبح مسألة وعى أو وصول إلى إدراك المعنى المتناسك غير الاستطراذى، الذى تجسد فى الوحدات التقديمية، فالشخصية، والفعل، والعالم يجب أن تقدم تقديماً مادياً، كما هو الحال فى الشعر، لكن الذى يجعل العمل القصصى عملاً مستفرداً هو محاكاته للطريقة التى نواجه بها تجربة الحياة، بوصفه سلسلة من التقديمات التى نمدنا بشيء من التكاملى، وأحياناً نحافظ فقط على التكيف، وأحياناً أخرى تعطى معنى، بل وقيمة للأحداث التى يغفل عنها الوعى. لكن بالضبط كما أن معرفة «تقديمات» الحياة تعنى أن يتكون الوعى لدينا بما نستخلصه من تجاربنا من أفكار ذات معنى، فكذلك معرفة «تقديمات» الأدب، إنما هى تكرار لنفس العملية، فالنقد فى الفن كالنقد فى الحياة، وعى بعد تجربة، إنه اكتشاف معنى فى تقديم.

وليس ثمة شيء جديد بالطبع فى هذا التطبيق النقدي، وقد سمي إلسيو فيفاس Eliseo Vivas كتاباً حديثاً له فى النقد باسم الخلق والاكتشاف Creation and Discovery and مشيراً إلى وظيفتى الفنان والناقد المتباينتين. وأعود مرة أخرى إلى و. ك. ومسات حيث قرر فى كتابه الأيقونة اللفظية أن «الشيء الملفوظ وتحليله يشكلان ميدان النقد الأدبي».

«الموتى»

لجيمس جويس^(١)

من المعترف به فى نقد أعمال جيمس جويس أن مشكلة المعنى فيها مشكلة معقدة، ففى مجموعة قصصه القصيرة «أهل دبلن» Dublines ، و«صورة الفنان

(١) جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١م) ولد بمدينة دبلن، عاصمة أيرلندا، وعاش فيها طفولته وصباه الباكر، وتلقى تعليمه ببعض مدارسها الدينية الكاثوليكية، ثم بالكلية الجامعة فيها. واستطاع أن يتقن عدداً من اللغات الأوروبية الحديثة وهى الإيطالية والفرنسية، والنرويجية، التى قرأ بها مسرحيات إيسن فى أصولها، كذلك تعلم اللغة اللاتينية. وقد برزت موهبة جويس الأدبية منذ وقت مبكر، ولاسيما فى أثناء دراسته الجامعية (١٨٩٩-١٩٠٢م)، وتكشفت نزحته فى الإيمان بحرية الفنان، وأن الفن يجب ألا يخضع لأى مؤثرات خارجية، ومن هنا كان اهتمامه بإيسن إلى درجة أنه كتب مقالاً نقدياً بعنوان «مسرح إيسن الجديد» تناول فيه مسرحيته «عندما نستيقظ نحن للموتى»، ونشر هذا المقال فى إحدى الجلات الأدبية الإنجليزية سنة ١٩٠٠م. ومن دواش اهتمامه بإيسن إلهاء، والنثى صاقلت هوى واقتناحاً فى نفسه، واقعيته ورفضه أى نوع من أنواع العاطفية، واهتمامه بالصراع الروحى فى نفوس شخصياته، ورفضه قبول فكرة البطل التقليدي. وكانت هذه هى الخطوط العريضة- كما يقول الدكتور طه محمود طه- التى سار عليها فى أعماله مع اختلاف فى الأسلوب؛ إذ كان أسلوب جويس أكثر شاعرية من إيسن. وقد تبدى إيمان جويس بحرية الفنان بصورة واضحة عندما نشر مقالاً سنة ١٩٠١م بعنوان «يوم الفوضى» وراح يعارض فيه الشاعرين بيتس وآخرين؛ لأنهم كانوا يحيلون فكرة إنشاء مسرح وطني، ورأى أن فى ذلك خيانة للفنان والفن، واستسلاماً للرعا، وتكبيلاً لحرية الفكر التى ليست لها حدود وطنية.

وهكذا، يبدو أن جويس عندما بدأ يقف على عتبة التنضج فى حياته الفنية رأى أن المناخ الفكرى والاجتماعى فى دبلن لا يتواءم معه، وأن المدينة تضيق به كما يضيق هو بها، وأنه لن يستطيع أن يقاوم واجباته تجاه الأسرة، أو يقف أمام تقاليد المجتمع الذى يعيش فيه، أو يتمرد على سلطة الكنيسة والتعاليم الدينية التى شب عليها فى مدارس الآباء اليسوعيين. ومن ثم كان تفكيره فى الهجرة والرحيل عن دبلن، وإن ظل مرتبطاً بها بقلبه ووجدانه. وإذا كان عام ١٩٠٢م قد شهد حصوله على شهادة الليسانس، فإنه شهد إلهاءاً اختراجه ومنفاه من دبلن إلى عدد من مدن أوروبا بدأت يباريس وانتهت بها، وفيما بين البداية والنهاية تنقل بين زيورخ وروما ولندن وباريس.

وفى عام ١٩١٣م تم التعارف بينه وبين الشاعر الأمريكى إزرا باوند بواسطة صديق لكليهما هو الشاعر بيتس، وكان لهذا التعارف أثر كبير فى حياة جويس الفنية وذويع صيته الأدبى فى إنجلترا وأمريكا، وتقلت أولى مساعدات باوند له فى تقديمه روايته «صورة للفنان فى شبابه إلى مجلة Egoist» حيث نشرتها للجله بين عامى ١٩١٤ و١٩١٥م. وظهرت طبعتها الكاملة بعد ذلك سنة ١٩١٦م، وتأثير باوند رحل جويس-

A Portrait of the Artist نادراً ما يقوم النقاد عند شرحهما وتفسيرهما باختصار بسيط لأسلوب المؤلف نفسه الذى كتبهما به، لسبب بسيط هو أنه يبدو أن ليس ثمة حاجة كبيرة إلى إعادة صياغتهما والتعبير عن معانيهما بعبارات أخرى، فلكل من هذين العاملين نمطه الخاص من التعقيد، لكن نادراً ما يصل إلى حد الإبهام والاستغراق.

ومن جهة أخرى فمن الواضح تماماً أن إعادة صياغة روايته يوليسيس -Ulys ses وفينيجانزويك «Finnegans Wake» بصورة مختصرة خطوة ضرورية للعملية النقدية كلها، لكن حينما يصبح النقد إعادة صياغة للعمل الأدبى فحسب، وحينما تكون الصورة الأخرى المختصرة للعمل مقبولة، ولو بطريقة لا شعورية، بحيث

= عن تريستا - مقره شبه الدائم - سنة ١٩٢٠م متجهًا إلى باريس حيث كان باوند يقيم فيها في ذلك الوقت. ومع أنه كان يمتزج في أول الأمر أن يقيم فيها أسبوعًا فإنها أصبحت المقر الرئيس لإقامته على امتداد العشرين عامًا التالية. وفي باريس التقى جويس - عن طريق باوند - بمعظم كتاب فرنسا في ذلك الوقت، وفيها أيضًا التقى باليوت وزوجته، ووطئت بينهما الصداقة.

ومن الظواهر البارزة في حياة جويس مرض صيته الذى كان يعاوده بين الحين والآخر حين بلغ عدد العمليات الجراحية التى أجريت لهما تسع عمليات، وبالطبع كان لهذا المرض أثره إذ ضعفت قوة الإبصار عنده بدرجة شديدة.

وقد استمد جويس نظريته الفنية من مصدرين أساسيين هما أرسطو وتوماس الأكويني. وترتبط مكانته الأدبية بين أدياء القرن العشرين بروايته الضخمة ذات الأسلوب الغريب «يوليسيس» التى أنفق فى كتابتها حوالى سبع سنوات، ما بين ١٩١٤م إلى ١٩٢١م تقريبًا. وظهرت أولى طبعاتها فى أصلها الإنجليزى بباريس فى فبراير سنة ١٩٢٢م، وراح عشاق القراءة يقومون بتوزيعها بشئى الوسائل إلى البلاد التى لم يسمح بنشرها فيها، وبعد أن فرغ جويس من هذا العمل راح يخطط لرواية أخرى تسمى «يوليسيس» فى ضوءها وتعمد أسلوبها، وهى رواية «فينيجانزويك» التى استمر فى كتابتها زهاء سبعة عشر عامًا. وقد صدرت بعض أجزاءها فى عدد من المجلات الباريسية فى العشرينيات، ثم صدرت كاملة سنة ١٩٣٩م. أما مجموعة قصصه القصيرة «أهل دبلن» فقد انتهى من كتابتها منذ عام ١٩٠٥م لكنها لم تنشر إلا فى عام ١٩١٤م، وهى تضم خمس عشرة قصة، من بينها قصة «الموتى» التى تناولها المؤلف فى هذا الفصل. وإلى جانب الأعمال الروائية والقصصية لجويس هناك مسرحية وحيدة له بعنوان «المنفيون Exiles» صدرت سنة ١٩١٨م.

وينبغى أن نتوه هنا بالدراسة القيمة التى قام بها الدكتور طه محمود طه عن جيمس جويس وأعماله الفنية وأسماها «موسوعة جيمس جويس» والتى صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٥م، فهى بحق أول دراسة وافية باللغة العربية عن أديب أيرلندا العظيم.

يستعاض بها عن المعنى المجسد فى التقديم الشكلي، فإن العمل الأدبى يكون عرضة للتشويه، وقد أوضح كلينث بروكس هذه المشكلة بالنسبة لنقد الشعر، منذ أكثر من عشرين عاماً فى مقالته المشهورة الآن عن هذا الموضوع، وهى «هرطقة التفسير The Heresy of the Paraphrase». ولعل من المناسب القول بأن المشكلة بالنسبة لنقد القصة تنشأ مع جويس؛ لأن هذه «السيادة الكاملة للشكل الأدبى» تعطينا قصة فى غاية التعقيد والغموض، ومما يثير الانتباه أيضاً أن هذه المشكلات نفسها التى واجهت النقد الشكلى للشعر ثارت كذلك حينما امتد هذا النقد إلى القصة، وقد ردد كل من كلينث بروكس، وبنرارد بنستوك Bernard Benstock نفس الاتهام النقدي؛ ولنفس الأسباب التى يركز عليها، فكلاهما يتحدث عن اكتمال نوع من المعنى تجسده الأشكال الأدبية.

وقد ذكر بنستوك فى العرض الذى قدم فيه تفسيراً لرواية فينجانزويك:

إن المتاح الآن للقارئ العادى والقارئ المتخصص هو «مفتاح رئيسي» Key Skeleton وإحصاء و«قراءة لفينجانزويك» و«معجم مفهرس» concordance (وسيتظهر «المعجم قريباً»، هذا بالإضافة إلى دراسات مطولة فى حجم الكتب للإشارات الأدبية، والمعانى الدينية، والأغاني، والبناء والموضوع) فى الرواية. ومع وفرة المقالات التى ظهرت فى مجلات متخصصة والتفسيرات الكثيرة التى كتبت فى مجلات شعبية... فإن كثيراً من الأسئلة المهمة (بما فيها ذلك السؤال الذى يلح على ذهن أبسط القراء العاديين بصفة خاصة وهو: لكن ما الذى يحدث بالضبط؟) تظل بغير جواب.

ومن الممكن أن يظل السؤال الأساسى فعلاً بغير جواب. وقد ادعى وليم يورك تندان أن فينجانزويك هى فينجانزويك، أما بالنسبة لى فإننى مقتنع بأن ندع الرواية تمضى فى هذا السبيل، ومن ثم، فقيما يبدو أنه دورة تنبؤة بالأحداث فى تاريخ النقد يردد بنستوك صدى الاتهام الذى ذهب إليه بروكس فى مقاله «هرطقة التفسير» إذ يقول:

هنا فى الصميم نجد أن القارئ المستوعب هو الذى يطلب، على وجه يثير، إعادة صياغة فينجانزويك. وبالقدر نفسه من الإشفاق نلاحظ أن كثيراً من النقاد والمعلقين يبدون استعداداً لتقديم نوع ما من ترجمة حرفية «Pony» وحينما نشرت نسخة مشوهة لرواية يوليسيس^(١)، فى الولايات المتحدة سنة ١٩٢٧م تجمع مائة وسبعة من الشخصيات الأدبية الدولية البارزة ليعلموا احتجاجهم بشدة. وربما يجتمع الآن مثل هذا الجمع ليشهد فى الحال، ودائماً بأن العمل الأدبى لا يمكن أن تُعاد صياغته؛ لأن إعادة الصياغة منهج لاختصار العمل إلى شيء آخر، وفى حالة فينجانزويك، فإن إعادة صياغتها تكشف عن أنها اختصار يحيله إلى شيئاً سخيفاً لا يقبله العقل.

والمنهج الوحيد الجدير بالاهتمام فى تفسير هذه الرواية إنما يكون بالزيادة لا بالنقصان.

ويعلم بنستوك أسفه، مثل بروكس؛ لأن الافتراض الضمنى الذى يبدو أنه يشكل الأساس لسؤال «القراء العاديين» هو أن إعادة صياغة العمل الأدبى بمثابة تمثيل كاف له، أو حتى مساو له فى المعنى. وأنا أورد تعليقات بنستوك العنيفة على

(١) تصدت السلطات الأمريكية لنشر رواية «يوليسيس» فى الولايات المتحدة بعد أن أتم جويس كتابتها بحجة أنها من الأدب المكشوف، وأنها تروج للفحش والزيف، وبلغ من تصلبها لهذه الرواية أن سلطات نيويورك صادرت مجلة «Little Review» لنشرها بعض أجزاء منها. كذلك صادرت سلطات البريد فى الولايات المتحدة خمسمائة نسخة من الطبعة الثانية للرواية التى صدرت فى أكتوبر سنة ١٩٢٢م وأحرقتها. ولم يختلف الموقف من ذلك فى إنجلترا ففى يناير سنة ١٩٢٣م صدرت طبعة ثالثة من خمسمائة نسخة صادرت منها سلطات البريد ٤٩٩ نسخة.

والكاتب هنا يشير إلى ما قام به أحد الناشرين الأمريكيين من نشر هذه الرواية مسلسلة فى مجلة «Tow» بعد حذف الأجزاء التى اعترض عليها الرقيب، وبعد اختصار بعض فصولها دون إذن من جويس أو الناشرة الفرنسية، وقد بدأ فى نشرها فى يوليو سنة ١٩٢٦م بثلاث عدة محاولات لوقف هذا النشر الذى يضر بمصالح جويس المادية والقصبة ذاتها كعمل أدبى متكامل. ومن بين هذه المحاولات البيان الذى وقعه ١٦٧ أديباً وناقداً ومفكراً (من بينهم ١٠ من الإيرلنديين) ووزعوه على الصحف، ويتضمن استنكاراً لهذا العمل، ومطالبة بوقف النشر. وقد صدر ذلك البيان فى ٢ من فبراير سنة ١٩٢٧م. ومع ذلك لم يتوقف النشر إلا فى يوليو سنة ١٩٢٧م بعد أن نشر أربعة عشر فصلاً من الرواية. انظر: موسوعة جيمس جويس، ص ٩٦ - ١٠١.

الموضوع؛ لأنها تركز على مبدأ من المبادئ الأساسية التي يؤمن بها النقاد الشكليون، وهو أن العمل الفني يشكل تعقيداً في المعنى، لا يمكن أن يُصاغ في عبارات نظرية Conceptual.

ومع ذلك يجب ألا تتعجل في صرف النظر عن السؤال الذي يوجهه أبسط القراء العاديين وهو: لكن ما الذي يحدث بالضبط؟ فمن الممكن أن يكون صرف النظر عنه مفهوماً، إذا فهم السؤال بالمعنى الذي يقصده بنستوك وهو أن السائل يطلب تقديمًا نظريًا سهلاً لما يعتقد - سداجة - أنه يحل محل ما هو مقدم في العمل. وعلى مستوى آخر، ومع مسائل متمرس، وليس سائلاً عادياً، ولكن هذا السائل المتمرس واين بوث Wayne Booth فإن السؤال لا يمكن أن يطرح جانباً بالقول بأن فينيغانزويك هي عن فينيغانزويك. ولا يسأل بوث عن فينيغانزويك، أو حتى عن يوليسيس فقط، بل عن صورة الفنان أيضاً إذ يقول: «باستثناء ما يظهر أحياناً من شجاعة مصطنعة، فإن أحداً لا يستطيع أن يدعى بأن جويس واضح، فمع كل المفاتيح الأساسية، والكتب التي ألقت لإرشاد الدراسين، هناك فرضية لم تحسم بعد، وهي أن عمله الأخيرين يوليسيس، وفينيغانزويك لا يمكن قراءتهما، وإنما يمكن أن يدرسا فقط» ٢ . ومرة أخرى:

إنه لشيء رائع أن نعرف أن ستيفن Stephen في يوليسيس يحل محل تليماخوس Telmachus بطريقة ما، وأن بلوم يمثل أباه الضال يوليسيس^(١) ،

(١) يشير الكاتب إلى أحد التفسيرات التي فسرها النقاد رواية «يوليسيس» وحازت كثيراً من الرضا والقبول. ويقوم هذا التفسير على أن رواية يوليسيس لجويس معارضة رواية للمحمة «الأوديسا» عند هوميروس، وأن جويس أراد من قصته أن تكون ملحمة تصور عصره تصويراً ساخراً، فإذا كان الشاعر اليوناني هوميروس يصور في الأوديسا بطولة الزمن الماضي فإن جويس يصور في ملحمة انحلال العصر الحديث وتفككه. «فيوبولبلوم» يناقض «يوليسيس» متناقضة تامة، فهو سالب في نظره للحياة، يسكت على علاقات زوجته المشينة على عكس «يوليسيس» بطل هوميروس. و«مولي بلوم» عند جويس تناقض «بنيلوب» عند هوميروس، فهي الزوجة التي تستمر في الحياة، وليست هكذا «بنيلوب» رمز الزوجة الوفية الشريفة. و«ديدالوس» هو «تليماخوس» بن «يوليسيس» بعد أن فقد أمه مثلة في أمه ووطنه والكنيسة التي ينتمي إليها. وتمتد المقارنة حيث نجد أن «بلوم» يرى في «ديدالوس» ابنه المتوفي، وذلك عند لقاؤهما، و«ديدالوس» يصور ثورة جويس نفسه على بلاده وخنوعها للإنجلترا، وثورته على الكنيسة الكاثوليكية... إلخ.

لكنه قد يكون مفيداً أيضاً أن نعرف ما إذا كان العمل هزلياً مضحكاً أو مأساوياً محزوناً، أو كان مزيجاً منهما معاً، حيث تتهاوى العناصر الفاصلة بينهما. هل يمكن أن يُقال: إن قارئين قرءا نفس العمل، إذا كان أحدهما يعتقد أنه ينتهى نهاية إيجابية، ويرى الآخر أنه ينتهى نهاية متشائمة؟ ٣ .

إن سؤال بوث سؤال مهم بالنسبة للنقد، وأعتقد أن الناقد الشكلى سيجيب عنه باحتمالين فقط: الاحتمال الأول أما أن يكون العمل الأدبى غير كامل؛ ومن ثم يكون فاشلاً كعمل فنى، أو يكون النقد غير كامل وقد عجز عن أن يقدم قراءة حساسة للعمل بشكل كاف، تبرز جوهره المنطقى وتدعمه!

وإذا كان الإخفاق يكمن فى فن جويس فإنه بالضرورة سيكون النتيجة المباشرة لإخفاق الفنان فى أن يجسد عمله تفسيراً للتجارب التى يقدمها، وقد أصاب ت.م. جرين صميم الموضوع تماماً حين كتب يقول: «إن العمل الفنى يعبر عن تفسير الفنان للموضوع الذى يقدم» ٤ . والكلمة المكتوبة بحروف مائلة [يقصد كلمة تفسير Interpretation] إنما هى من صنعه وليست مني. وبالنسبة للناقد الشكلى فإن التقديم الفنى للتجربة، الذى لا يجسد فى الوقت نفسه حكماً فنياً يعد تقديمًا ناقصاً بوصفه عملاً فنياً، أى أن مجرد التنظيم الشكلى للموضوع دون تفسير، مهما يكن مجسداً بدقة، يعد فى أحسن الأحوال تقديمًا جمالياً aesthetic، وليس فنياً artistic. وهناك احتمال آخر جال بذهن بوث لكنه رفضه، ويتمثل فى أن المحاكاة الناجحة لغموض التجربة التى يقدمها جويس فى كتابه استتبع بالضرورة أن يكون الكتاب غامضاً؛ فالواقع أنه ليس من قبيل التفسير القول بأن جويس نجح فى محاكاة الحياة بصورة جيدة لدرجة أن كتبه التى تقدم شبيهاً لهذه الحياة تبدو فى جملة غامضة، كما تبدو فى جملة قابلة لأى تفسير يرغب القارئ فى أن يُحملة لها. ويجب على الإنسان أن يتفق مع بوث فى رأيه: فتقديم تجربة إنسانية بوصفها شيئاً «غامضاً» يجب أن لا تكون تقديمًا لكتاب غامض؛ لأن تقديم الحياة كشيء غامض هو فى الواقع تفسير، وإذا كان التفسير لفنان وجب أن يكون متضمنًا فى العمل بوصفه حكمه الفنى المجسد.

وكما يقول كانت Kant: «يجب أن يظهر الامتزاج والتوافق بين الملكتين المدركتين: الإحساس Sensibility والعقل Understanding اللتين لا يمكن الاستغناء بإحدهما عن الأخرى، بل لا يمكن مع هذا أن تتحدا اتحاداً جيداً دون إكراه أو تحيز لإحدهما ضد الأخرى. يجب أن يظهر هذا الامتزاج والتوافق بغير تعمد، كما يجب أن ينجما عنهما، وإلا فإنه لا يكون فناً جميلاً» ٦٠ .

ومن جهة أخرى، إذا كان الإخفاق يكمن في قراءة الناقد للعمل الأدبي، فيجب أن يعزى حيثل إلى الطريقة التي تنقد بها أعمال جويس واتهام العمل بأنه مبهم، أو غامض لا يسوغ عجز الناقد عن تقديم قراءة تدرك قيمة ذلك العمل الذى تأكد لدى القراء بعامة أنه واحد من الأعمال العظيمة فى عصره، وليست هذه هى المرة الأولى التى يتلكأ فيها النقد خلف القراء ذوى الحس الأدبي، فقصّة موبى دك Moby Dick اعتبرت ذات قيمة لوصفها طريقة صيد الحيتان من البحار، لكنها لم تعد عملاً عظيماً إلا بعد حوالى ستين عاماً من نشرها، وبالمثل فإن قصة هوكلبيرى فن Huckleberry Finn التى ينذر أن تكون عملاً غامضاً بالنسبة للقراء المحدثين كانت مع ذلك تقرأ على أنها قصة مغامرة أطفال، إلا أنها لم تكن رقيقة؛ ومن ثم حيل بينها وبين فصول الدراسة، وقصيدة الأرض الخراب The Waste Land، للشاعر ت. س. إليوت قدمها إليّ أولاً ذلك الناقد المخيف، معلم الأدب على أنها قصيدة تنتمى إلى المذهب الطبيعي، وأنها فى جملتها وصف منشائم لإنسان العصر الحديث، ولم تتغير النظرة إليها إلا أخيراً بقراءة كلينث بروكس لها قراءة حساسة متماسكة، فتكشفت عن قصيدة دينية فى جوهرها، وأنها متفائلة غاية التفاؤل فى تقديمها للإنسان. إن تعريف النقد عند الناقد الشكلي، هو الوعى الذى يعقب تذوق العمل الأدبى والخبرة به، ومن جهة أخرى فإن الحكم بالقيمة هو استجابة تنتمى إلى جميع القراء ذوى الحس الأدبي، وقد تأكد لدى قراء نصف قرن أن يوليسيس يمكن أن تتحمل الانتظار من أجل الوعى بها الذى هو نقد؛ لأن مهمة الناقد أيضاً مسئولية، ويمكنه فقط أن يهتدى بنصيحة فوكرت التى وجهها لأحد الطلاب فى فرجينيا حين سأله عن روايته الصوت والغضب قائلاً: «لكن يا مستر

فوكنتز ماذا أفعل إذا كنت قد قرأ الصوت والغضب للمرة الثانية، ومع ذلك لم أفهمها؟ فأجاب فوكنتز بقوله: «اقرأها مرة أخرى، ثم اقرأها مرة أخرى».

لكن أكثر الأسئلة إدانة لفن جويس أو لقراءة النقد الحديث له تلك التي وجهها بوث بتفصيل محدد غاية التحديد، حول أقدم رواية كتبها جويس، والمشكلة مرة أخرى مشكلة إدراك، مشكلة البصر بالمعنى الشامل للعمل الأدبي، وبلغه رانسوم، هي مشكلة «الجوهر المنطقي logical core» للعمل، وسأورد كلام بوث وإن كان مطولاً بعض الشيء.

إنه من الأجدي أن ننظر بدقة إلى أقدم أعمال جويس التي يظن أن المفتاح الرئيسي ليس ضرورياً لها، وهي رواية صورة الفنان شاباً^(١) A portrait of the Artist as a Young Man (١٩١٦م) بدلاً من الجري وراء تلك الأسئلة العامة

(١) بنى جويس هذه القصة على قصة أخرى أشبه ما تكون بسيرة ذاتية كان قد كتبها في السنوات الأولى من القرن العشرين، وراح يسجل فيها أحداث حياته تسجيلاً وافيًا دقائقها وتفصيلاتها، ويعرى أحاسيسه ومشاعره ترمية صريحة، لكنه لم يقدم ذلك بأسلوب مباشر، وإنما اتخذ من شخصية ستيفن ديدالوس بطلاً لقصته، وأسماء «ستيفن بطلاً Stephen Hero» ولما أخفقت محاولاته في نشرها قام بإلقائها في نار المدفأة، لكن زوجته استطاعت أن تنقذ جزءاً كبيراً منها بعد أن احترقت يدنها، ويبلغ هذا الجزء أربعمائة صفحة. وقد حكف جويس على هذه القصة، فلهذا وشذبه وأجرى قلمه فيها بالتنقيح والتنسيق حتى خدعت خلقاً أدبياً مختلفاً تماماً عن الأصل الذي انبثق منه، وأطلق عليه اسم «صورة الفنان شاباً» وهو يرسم فيها صورة للسنوات التي شكلت حياة ستيفن - جويس - الفنان الشاب وتجاربه التي عاناها في سبيل تأكيد ذاته الفنية، وذلك بدءاً من أيام الطفولة وحتى اللحظة التي ينفي البطل فيها نفسه، ويمزجها من المجتمع والكنيسة والأمل والوطن، ويتضرع إلى البطل الأسطوري الذي يحمل اسمه لكي يمينه ويسد خطاه، ويصرخ جويس في هذه القصة لنظرية ستيفن في الفن ومنابعها، التي هي في الواقع نظريته هو. وهو يقدم ذلك كله بمناقشات عقلية رصينة وبلاغة يقف فيها موقف للتحدي.

وتألف القصة من خمسة فصول ويتلج أسلوبها عبر هذه الفصول من السهولة إلى التعقيد بحيث يصل إلى ذروة التعقيد والغموض في الفصل الخامس والأخير «ويزخر فن جويس فيها بتداعى المعانى والتأطير والتناظر، كما يلجأ إلى التلميح والاستبطان لكشف الشخص. وتبسط القصة ذاتها عن طريق المناجاة والمونولوج والتأمل».

وما يذكر أن الجزء المخطوط من «ستيفن بطلاً» والذي أنقلته زوجة جويس من النار تم نشره عام ١٩٤٤م بعد وفاة جويس بثلاث سنوات. انظر: دراسة وافية لهذا الموضوع في الجزء الخامس من كتاب الدكتور طه جيمود طه «ديسوعة جيمس جويس» ص ١٥٩-٧٠٩.

حول أعماله المتأخرة المعترف بصعوبتها. إن كل واحد، حتى الآن، يبدو أنه يوافق على أن هذه الرواية تحفة فى الأسلوب الحديث، وربما نستطيع أن نقبل ذلك على علامته- والواقع أننا نقبلها بوصفها عملاً عظيماً بلا ريب من أى وجهة نظر- ولا نزال نشعر قليلاً بالحرية فى أن نطرح قليلاً من الأسئلة التى تخلو من التوقير.

يقوم البناء فى هذا العمل «الذى ليس له مؤلف» على نحو غلام حساس حتى سن الشباب، وأطوار هذا النمو مكونة، كما هو واضح، بعناية فائقة، فكل فصل من الفصول الأربعة الأولى ينهى مرحلة من حياة ستيفن بما أسماه جويس، فى المخطوطة الأولى لهذا العمل، لحظة الاستنارة أو الكشف epiphany: وهو إحياء خاص بالواقع الباطنى للتجربة، الذى اقترن بنشوة عظيمة، كما فى التجربة الدينية الصوفية. ويعقب كل فصل افتتاح بفقرة جديدة عن شيء ممل جدًّا إلى حد يبعث على الإكتئاب.

ومن الواضح الآن أن فيها إعدادًا بنائياً واعياً- لكن لأى شيء؟ هل بهدف التحول والتغير أو لمجرد العودة الدائرية؟ وهل النشوة النهائية اعتناق وخلاص من الملامح الكثيرة للحياة الأيرلندية التى لوئت التجارب الأولى، أو أنها هى التحول الخامس فى دورة لا تنتهى؟ وفى أى من الحالتين هل تكون النظرة إلى ستيفن دائماً بنفس الجدية الرهيبة التى كان ينظر هو بها إلى نفسه؟ وهل هى التى بلغت به مبلغ النضج الفنى؟ إن الفتى ما أن يرحل عن أيرلندا إلى المنفى حتى «يواجه واقع التجربة للمرة المليون فيعمل فى دكان حداد» بروحه، وهى «الضمير الذى لم يخلق» فى جنسه، فهل نأخذ هذا، على نحو ما ذهب إليه هارى ليفن Hary Levin من أنها صورة جادة كاملة لديوالوس الفنان، وهو يتوسل إلى سميهِ (ديدالوس Daedalus) «بأن يكون عوناً له فى الحاضر والمستقبل»؟ أو هل الأسلوب المسهب، كما يقول لنا مارك شورر Mark Shorer من أن إشارة جويس إلى أن الشاب إيكاروس يطير بالقرب من الشمس، ومع أسلوب ستيفن الحاسم المرقوم «المسرف فى استرساله العاطفى»- هل هذا الأسلوب هو الطبيعة الخادعة للطموح الشامل؟ إن الفتى يأخذ نفسه ورحلته الجوية بجدية رهيبة، فهل ينبغى أن نأخذها كذلك؟

لكى نرى الصعوبات بوضوح علينا أن نتأمل ثلاث حكايات حاسمة؛ وكلها من الفصل الأخير، وهي: رفضه لمنصب الكاهن، وكشفه عما يأخذ من فلسفة الجمال عند توماس الإكويني، ونظمه الشعر.

هل رفضه لمنصب الكاهن انتصار؟ هل هو عمل تراجيدي، أو مجرد كوميديا من الأخطاء؟ يبدو أن معظم القراء، حتى أولئك الذين يتبعون الاتجاه الجديد فى قراءة ستيفن بسخرية، يقرءونه على أنه انتصار، أى أن الفنان قد خلص نفسه من إحدى السلاسل التى تقيد، وعند كارولان جوردون Caroline Gordon أن هذه قراءة خاطئة بصورة خطيرة، فهى تقول: «أظن أن صورة الفنان لجويس قد أخطأ جيل كامل فى قراءتها»، وترى أن هذا الرفض «صورة للنفس التى أدينّت بالإثم مرة وحسبت إلى الأبد متلبسة بالرؤية المسبقة والمعرفة المسبقة بخطيئتها»، وتستدل على ذلك بسقوط إيكاروس، ووصف ستيفن لكراتلى Cranly بأنه لا يخشى الوقوع فى الخطأ «حتى الخطأ الكبير، الخطأ طول الحياة، وربما إلى الأبد». حسناً، وأى صورة نختار إذن، أهى صورة النفس الفنية التى تقابل بنجاح لتحقيق حريتها الضرورية، أو هى صورة طفل الله الذى يختار، مثل لوسيفير Lucifer، خطيئته الخاصة به؟ لم يستطع الكتابان أن يمضيا إلى أبعد من الأمرين اللذين تتصورهما نحن هنا. ولعل لب الموضوع يكفى عن مجرد التشويق لإنقاذ الكتاب بوصفه عملاً عظيماً للإحساس، لكن ما لم نكن مستعدين لأن نرتد إلى ثروة الطفل وكلامه الذى يفتقد وضوح المعنى وترابطه، ويتعذر معه الاتصال إلى حد ما، فإننا لا نستطيع أن نعتقد بأنه كلتا الصورتين: صورة السجين الذى تحرر، وصورة النفس التى تضع نفسها فى القيود.

بل إن لدى النقاد صعوبة أكثر من ذلك فى نظرية الجمال عند ستيفن التى تطورت فى الظاهر عن نظرية توماس الإكويني. هل الكتاب نفسه كما يقول جرانت ردفورد Crant Redford: «تحقيق لأمر فني، ومنهج أعلنه الشخصية الرئيسية» فيتحقق بذلك لجويس «الكمال، والتوافق، والتائق» التى مجدها ستيفن فى نظريته؟ أو هل هو صورة ساخرة لفلسفة ستيفن الجمالية غير الناضجة كما

يقول الأب نون Father Noon؟. لقد أراد جويس أن يجعل ستيفن قادراً بأحاديثه وعباراته - كما يذكر الأب نون- : «على أن يشد الانتباه إلى اهتماماته الأدبية ذات الدرية العالية، وهو يتعد عن فلسفة توماس الإكسوينى الجمالية، ويرقب إخفاق ستيفن فى العثور على الدليل الذى يهتدى به فى اتجاهه نحو الموضوعية الماثلة فى الرواية الدرامية، وإذا كان كثير من النقاد يأخذون عبارة جويس عن «مقارنة الفنان بالله God فى الخلق» على ظاهرها، فإن الأب نون يراها «ذروة التطور الساخر للذوق الجمالى عند ديدالوس».

وأخيراً: ماذا عن القصيدة الرائعة الثنائية القافية؟ هل قصد جويس بها أن تكون علامة جادة على براعة ستيفن الفنية، وعلامة على نضجه الحقيقى المبكر، لكن بلغة طنانة مضحكة، أو قصد بها شيئاً آخر تماماً؟

أَلَسْتُ مُعْنِيً بِالطَّرْقِ الْعَاشِقَةِ الْوَلَهَانَةِ؟

يَا غُرَاءَ سَارُوفِيمِ الْهَابِطِ إِلَيْكَ؟

لَا تَقُلْ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ عَنِ الْأَيَّامِ السَّاحِرَةِ

جَعَلْتَ عَيْنَاكَ قَلْبَ الرَّجُلِ يَشْتَمَلُ

وَكُنَّ لَدَيْكَ هَوًى إِلَيْهِ

أَلَسْتُ مُعْنِيً بِالطَّرْقِ الْعَاشِقَةِ الْوَلَهَانَةِ؟

من الصعب أن يلزم أى إنسان نفسه بشيء حول طبيعة هذه القصيدة. هل نسخر من استيفن أو نشفق عليه فى شوقه المعبذب؟

هل نعجب بمهارته الفنية أو نهزأ بتصوره؟ أو هل نقول فقط: «يا لها من بصيرة نافذة إلى نمط من القصيد كتبها رهاق فى الحب لو أنه كان ميالاً إليه من الناحية الفنية؟». لقد قيل: إن القصيدة «طوقته كسحاب أبيض صاف، طوقته كماء ذى حياة سائلة: أى أن رموز عنصر الغموض قد طفت على ذهنه، وصارت مثل سحاب ذى ضباب أو مثل المياه الدائرة فى فراغ الحروف السائلة من الكلام»، وإذا

كنا نتذكر عبارة جان بول Jean Paul عن أن «السخرية الرومانتيكية» يناعج حارة (حمامات) من العاطفة، يعقبها وإبل من الماء البارد، فإنا نستطيع فقط أن نسأل هنا عن الأداة التي نفتتح بها هذه الينابيع، وهل نصاب بالدوار أو نفضحك؟ ٧

وسواء أكان ما انتهى إليه واين بوث من «أنا لا نستطيع أن نتجنب النتيجة التي مودها أن الكتاب نفسه لا يخلو من قصور بغض النظر عن ميزاته العظيمة» ٨ صحيحًا، أم غير صحيح، فإن مسئولية الناقد في كلتا الحالتين أن يضع القارئ على الطريق الصحيح، بأن يوضح «الجوهر المنطقي» للعمل، وهذا ما يجعله صالحًا للقارئ. فإذا ثبت لنا أن هذه الأعمال لجويس إنما هي تقديرات فنية ناجحة فإن العنصر الإدراكي الموجود بالضرورة في كل تقديم يجب أن يكون محدودًا بوضوح لدى الناقد، فتلك هي «وظيفة الناقد في العمل» كما يقول ر.ب. بلاكمور، وأعتقد أن واين بوث قد أثار قضية خطيرة للغاية في نقد جويس.

وفيما يتصل بالناقد الشكلي فإن الإجابة عن أسئلة بوث يجب أن تأتي من القراءة الفاحصة لـ «نسيج» العمل. وقد قصد رانسوم أساسًا بمصطلح التقديرات المادية للقصيدة الصورة بأوسع معنى لها؛ من حيث إنها وحدة التجسيد المادي الأساسية في القصيدة، وكما سبقت الإشارة فإن الشكل في القصة يماثل الشكل في القصيدة، لكن وحدة النسيج الأساسية هنا هي المشهد الذي يعمل من الناحية الأنطولوجية بنفس الطريقة التي تعمل بها الصورة في القصيدة، أي أنه تقديم مجسم للمعنى، وأعتقد أن المقابلة (بين الفئتين) يمكن أن تستمر إلى مدى أبعد، فكما أن القصيدة نفسها ينظر إليها في النهاية على أنها صورة واحدة كاملة، أي تقديم مجسم واحد، كذلك يمكن النظر إلى العمل القصصي على أنه تقديم مجسم واحد مكون من حكايات episodes هي بالتالي مؤلفة من مشاهد، وأقصد بالإشارة إلى مصطلح «episodes» تلك الوحدة من المعنى الدرامي الدال، التي قد يتم التعبير عنها بحدث أو موقف أو فعل أو علاقة بين شخصيات، أو تجسيد موضوعي objectification للحالة العقلية التي تكون عند إحدى الشخصيات،

وهذه الوحدة ملتزمة بالعمل ككل، إلا أنه من الممكن تمييزها كوحدة مستقلة فى المعنى التقديمي. وفيما اعتقد فإن التحليل الشكلى للقصة يستلزم إدراكًا واعيًا بتلك الأجزاء المبنية التى تسهم فى التقديم المباشر للعمل وبنائه الدرامي. ولعل الهرطقة الحقيقية فى قراءة القصة، تكمن فى الاعتقاد، على الرغم من كل شيء، بأنها قراءة لنثر، وقد قال أستاذ سابق لى أمام الطلاب فى قاعة الدرس: «إننى لا أرى سببًا لما يعانون من قلق شديد فى قراءة الأدب، إنه مجرد لغة إنجليزية». وقد كان هذا الأستاذ مخطئًا بالطبع، كما كان الطلاب معذورين فى قلقهم؛ لأن ما يُقرأ فى مشهد قصصى أكثر شبهًا بما يرى فى صورة ملونة بالزيت منه بما يدرك من فقرة فى نص نثري، ومعاناة التجربة فى الرواية أقرب، من الناحية الأنطولوجية، فيما أظن، إلى سماع التقديم الموسيقى منها إلى قراءة كتاب من الشر يدور حول مفاهيم الأشياء، وأخيرًا فعند الناقد الشكلى أن كل تقديم مجسم يجب أن ينظر إليه فى ضوء وظيفته فى الصورة الواحدة التى هى عبارة عن العمل.

ومع هذا فإن اتهام واين بوث لرواية جويس «صورة الفنان» بالإخفاق هو نفسه ضرب من الإخفاق، فى النقد - فى قراءة المعنى من خلال الشكل الذى تمثله الرواية. أما فى قصة جويس «الموتى» فإن مشكلة المعنى فى المشاهد المتعددة التى تتكون منها حفلة نساء آل موركان Misses Morkan ستكون بغير شك مشكلة خطيرة، ومعرضة لنفس الاتهام الذى وجهه بوث إلى «صورة الفنان». بيد أن الحكاية الأخيرة من الموتى، وهى يقظة جابرييل Gabriel تودى إلى تحديد معنى الحكايات الأولى، بحيث نتقدم ونواصل السير بمزيد من الثقة فى تمحيص التقديرات الشكلية، التى تكون الجزء الأول المطول من العمل. بل إننا نتقدم ونواصل السير أيضًا، ونحن مقتنعون بأن جويس دقيق فى أدوات تقديمه الشكلى، فى وسائل الحديث المخادعة، وغير المباشرة التى تشكل أسلوبه القصصى، والتى يكمن فيها المعنى الذى يقصده، ومن ثم فإن الانشغال بالشكل إنما هو انشغال بالمعنى فى الواقع.

وحينما نقرأ الآن قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت فإننا نعجب كيف نوافق النقاد على أن معناها يتسم بالغموض، فعلى الرغم من أن المتحدث بلسان إليوت يتغير من قسم إلى قسم^(١) فإن نغمة السخرية التي يتكلم بها متسقة، ويمكن التعرف عليها دون أن يكون ثمة أدنى ظلال من الشك على المعنى، فقله: فى «الحشود» التي «تدفقت عبر كوبرى لندن» يوضحها تعبير مباشر هو: «هذا العدد الضخم، ما كنت أظن أن الموت قد طوى هذا العدد الضخم»، فإذا أضفنا إلى هذا التأكيد الذى يظهره المتحدث بلسان إليوت- المعانى التي توحى بها الإشارة الضمنية إلى جحيم دانتي Dante's Inferno^(٢) فإن المعنى يصبح مباشراً إلى حد بعيد، كما يكون تعليمياً على وجه التقريب. وفى مقابل الستارة الخلفية لهذه التقديرات المباشرة ليست هناك مشكلة فى قراءة قسم مثل «العبة الشطرنج The Came of Chess» الذى نرى فيه تعبيراً بسيطاً لامرأتين من الطبقة الشعبية فى لندن التقتا فى إحدى الحانات، فدار حديثهما عن شئون الحياة اليومية^(٣)، فهذا الحديث أيضاً تعبير عن العقم الروحى الذى حل بأرض الموتى عند إليوت.

(١) قصيدة «الأرض الخراب» مقسمة إلى خمسة أقسام: القسم الأول بعنوان «دفن للموتى» والثانى «العبة الشطرنج»، والثالث «العظة النارية»، والرابع «الموت بالماء»، والخامس «ما قاله الرعد». وفى كل قسم من هذه الأقسام يقدم إليوت هدفاً هائلاً من الصور والرموز والإشارات إلى الحضارات والديانات القديمة والأساطير وبعض الأعمال الأدبية وغيرها، وذلك فى إطار للغزى المعين الذى يعبر عنه القسم، والذى يتكامل بدوره مع بقية الأقسام فى أداء الدلالات العامة للقصيدة.

(٢) الإشارة الضمنية إلى جحيم دانتي تتمثل فى أن السطر الشعري الذى أورده إليوت فى القسم الأول من قصيدته، فيه تلميح إلى تعبير سبق أن قاله دانتي فى «الجميم». وهو أحد أجزاء عمله الضخم «الكومبديا الإلهية»، فالجميع الحاشدة التي يشير إليها إليوت تشبه إلى حد كبير ذلك الحشد من الأرواح التي شاعدها دانتي وقال عنها: «إننى ما كنت أظن أن الموت قد طوى هذا العدد الضخم». انظر: فاتق متى: إليوت، ص ١٠٦.

(٣) يشير المؤلف إلى الحوار الشعري الذى قلعه إليوت فى القسم الثانى من قصيدته، والذي يدور بين سيدتين كانتا تحتسيان الخمر فى إحدى حانات لندن، إذ تخبر إحداهما الأخرى بما قالت له لصديقتها ليل «لما» وكيف أنها نصحتها بحسن لقاء زوجها بعد أن قضى فى إنجلترا أربع سنوات، وأنها إن لم تفعل ذلك ربما انصرف عنها زوجها إلى غيرها، وهن كثيرات، ولا سيما أنها فقدت أستانها، وأصبحت فى حكم العجائز «مع أنها لم تتجاوز بعد الحادية والثلاثين من عمرها»... إلخ.

لكن قصة «الموتى» لجويس أكثر حذقًا وبراعة من عمل إليوت، فلا وجود فيها للإحساس الساهر الذى يعلق على الحدث، وليس ثمة إشارة تمنحنا الثقة التى تدل على أننا نسير فى الطريق الصحيح، وجويس يعرض تقديماته دون أن يكون هناك ما يساعد، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، على الإدراك، وأخيرًا فإنى أظن أننا نشعر بأن جويس أكثر نجاحًا فى فنه.

ومن المؤكد أن قصة «الموتى» هى إحدى الروائع الفنية فى أعمال جويس، وأفكارها الرئيسية التى نتعرف عليها فى أعماله المتأخرة عرضت مجسمة فى أسلوب من التقديم، يتسم بمزيد من المباشرة، وهذه الأفكار هي: الموت الروحي، والبعث الروحي، والحرية الروحية للإنسان بوصفها شرطًا ضروريًا للحياة والحب. ومن الحماقة بالنسبة للناقد أيًا كان منهجه النقدي ألا يسلم بأن القراءة الصحيحة لقصة «الموتى» مطلب أساسى واضح لقراءة أعمال جويس المتأخرة. وأود أن أنعم النظر فى بعض المشاهد والحكايات من النصف الأول من القصة الذى قصد منه الإحياء بالطريقة التى بنى بها جويس معانيه، وحتى وصل إلى ذروة التجسيد فى النصف الثانى منها.

إذا تأملنا الحكاية الافتتاحية فى ضوء مقولة أن العمل كله تقديم واحد كبير، فإننا نلاحظ تعارضًا صارخًا بين هذه الحكاية والحكايات التالية: فالحكاية الافتتاحية تقديم موضوعى Objective لعالم الحدث، أى أننا فيه بإزاء الوضع الذى كان عليه العالم فعلاً قبل أن يدخل جابرييل، وما أن يحضر جابرييل حتى تنكمش النظرة الموضوعية، وأحيانًا تغيم وتخفى برود أفعاله، وأحيانًا أخرى تصبح مشوهة تمامًا بتقديمها من خلال وجهة نظره. وتختلف نغمة المشهد الافتتاحى من الحكاية ذات المشاهد الثلاثة اختلافاً تاماً عن النغمة التى تظهر بعد أن يدخل جابرييل فى مجال الفعل:

لقد كانت ليلي Lily، ابنة البواب، تجرى بسرعة حتى كلت قدماهما،
فكلما صحبت أحد المدعوين إلى الحجرة المتواضعة الواقعة خلف
المكتب فى الطابق الأرضي، وساعدته على خلع معطفه، دق جرس

الباب مرة أخرى، واضطرت أن تعدو عبر الممر المكشوف، لتضطرب ضيقاً آخر إلى الداخل.

بالنظر إلى ذوق ليلى البسيط وإسراعها إلى أداء واجب التحية للضيوف، وبالنظر إلى كل من مس كيت Miss Kate ومس جوليا Miss Julia اللتين «كانتا هناك تثرثران، وتضحكان، وتثيران الجلبة والضجيج» فإن الحفلة لا تصل إلى حد وصفها بالجلدب الروحي، فعلى الرغم من أنها كانت فيما مضى طقساً مقدساً: «وحفلاً خاصاً عظيماً دائماً يتمثل في الرقص السنوى لفتيات آل موركان». فإنها لم تتم بتلك الأحاسيس التي أصبحت في الوقت نفسه طقساً عقيماً من الناحية الروحية. وعلى الرغم من أنه لا يوجد دليل على ذلك في الحكاية الافتتاحية، فإن الحكايات التالية بعد ذلك ستقدم مجموعة من الأدلة، تعد تعبيراً فعلياً عن العقم الروحي. والحديث الذي دار على المائدة قبل خطبة جابريل مباشرة مثال جيد.

كان موضوع الحديث عن فرقة الأوبرا التي كانت تقيم حفلاتها حيثئذ في المسرح الملكي فائزاً مستر بارتل دارسى Mr. Bartell D'Arcy، الشاب ذو البشرة البرونزية والشارب الأنيق، والمغنى الرئيسى فى الفرقة ثناء عظيماً على أوطأ الأصوات النسائية القائدة للفرقة لكن الأنسة فولونج Miss Furlong رأت أن أسلوب الإخراج سوقى إلى حد ما، وقال فريدى مالينز Freddy Malins إن هناك زعيم قبيلة زنجياً يغنى فى الفصل الثانى من مسرحية جييتي-The Gaiety Pan-tomime^(١)، وأن صوته من أعذب الأصوات التي سمعها فى حياته.

إن فهم هذا المشهد يعتمد على إدراك أن بارتل دارسى ليس واحداً من الموتى روحياً، فهو يتناقض مع جابريل، من حيث إنه يقدم على أنه واحد لا يشعر بأنه مرغم على تقديم نفسه، كما يفعل جابريل، على سبيل المثال، فى خطبته السنوية، أو كما يفعل مستر براون Mr. Browne فى إصراره على سرد القصص، أو كما تفعل مس فولونج وفريدى مالينز، بردود أفعالهما المتعارضة فى هذا

(١) نوع من المسرحيات الإنجليزية يقدم عن حكاية من حكايات الجن أو عن حكاية متوارثة مع الموسيقى والرقص والتهرج.

المشهد. إنهم بالطبع «موتى» فى القصة، والمغزى هنا هو أنه مع «الموتى» تتبدد كل خصائص العالم الواقعى بردود أفعال ذاتية. وفى هذا المشهد تتلاشى إمكانية الاتصال، عندما يستجيب كل مشارك فى الحفلة فيما عدا بارتل دارسى. (من الممكن أن تكون مارى جين Mary Jane استثناء أيضًا، لكنها ضحية كذلك، وإن كانت ضحية من نوع آخر إنها تذكرنا بماريا كلاي Maria Clay فى «الصلصال»).

وحيثما يتطور المشهد يصبح الحديث الدائر حول موضوع المغنين فى الأوبرا وتقييمهم، أقل تعبيرًا عن هذا الموضوع، وأقرب إلى أن يكون وسيلة للتعبير عن أحكام تشد الانتباه إلى المتحدث؛ فحديث مستر براون المطول عن تاريخ فرق الأوبرا التى اعتادت أن تأتى إلى دبلن ينتهى إلى حكم يعد - إلى حد ما- تحديًا للجماعة؛ واستجابات المشتركين فى الحديث تجسد فكرة أساسية فى العمل، وهي: أن العجز عن الاحتفال بعالم الواقع الموضوعى يرادف العجز عن الوجود فى الحياة. ويتساءل مستر براون فى النهاية قائلًا: «لماذا لا تقدم فرق الأوبرا الآن الأوبريتات القديمة العظيمة أمثال دينورا Dinorah، ولوكريزيا بورجيا Lucrezia Borgia؟». إن السبب ولاشك أنهم لا يستطيعون العثور على الأصوات التى تغنيها. هذا هو السبب» وبعد ذلك تأتى استجابة موضوعية: «قال مستر بارتل دارسى: حسنًا، إننى أعتقد أنه يوجد الآن من المغنين من يماثل القدماء جودة وروعة». والآن هناك دفاع ذاتى يتمثل فى سؤال مستر براون يتحدث: «أين هم؟»، والجواب عن هذا السؤال يمكن التسليم به كواقع موضوعى، ويتمثل فيما قاله مستر بارتل دارسى بحماس: «فى لندن، وباريس، وميلان. وأعتقد أن كاروزو Ca-ruse على سبيل المثال- لا يقل عن القدماء الذين ذكرتهم إن لم يتفوق عليهم». ومرة أخرى فإن ما هو واقعى فى الموضوع، لكنه يخفى فى استجابة دفاعية، هو قول مستر براون: «قد يكون هذا صحيحًا، لكنى ربما أشك كثيرًا فى ذلك، وحيث قالت مارى جين التى كانت فى حالة من الغفلة، وليس لها دور فى الواقع فى الحديث الدائر بينهم: «إننى سأبذل أى شيء لكى أسمع كاروزو يغنى»، وهنا يكتسى الواقع بالغموض مرة أخرى، بالاستجابة العاطفية.

قالت العممة كيت Aunt Kate بعد أن انتهت مما كانت تأكله: «أما أنا فاسمحو لي أن أقول: إنه لم يكن هناك إلا مغنٍ واحد يعجبني، ولكنني أظن أن أى واحد منكم لم يسمع عنه من قبل».

حيثئذ سألتها بارتل دارسى فى لهجة مهذبة: (من هو يا آنسة موركان؟).

أجابت العممة كيت «كان اسمه باركنسون Parkinson. وقد سمعته حينما كان فى أوج مجده، واعتقد أنه فى ذلك الوقت كان لديه أنقى صوت فى الغناء، لم يكن عند إنسان».

وهنا تاتى استجابة بارتل دارسى، وليس فيها رفض لما قيل، وإنما هى ببساطة دافع إلى الموضوعية، فهو يقول: «عجباً! إننى لم أسمع عنه من قبل» لكن مستر براون انتهاز الفرصة ليسكت دارسى، فقال: «نعم، نعم، الآنسة موركان على حق فيما تقول، وأذكر أننى سمعت عن باركنسون لكنه كان فى فترة رمنية سابقة». . وأخيراً يأتى آخر أثر لما يمكن أن يكون اتصالاً إنسانياً- يأتى فياضاً بالعاطفية، وذلك فيما قالته العممة كيت بحماس: «جميل، صاف، حلو، إنه مغنٍ إنجليزي عذب». هؤلاء إذا هم «الموتى» ندركهم إدراكاً تاماً، وقد تم التعبير عنهم تعبيراً صحيحاً، على نحو ما تعبر حجرة الاستقبال الأخرى الشهيرة تعبيراً موضوعياً عن الجذب الروحي: «النسوة يذرعن الحجرة ذهاباً وجيئة / يتحدثن عن ميكالنجلو»^(١).

إن موضوع الموت الروحي يسيطر على القسم الأول من العمل، الذى ينقسم من وجهة نظر بنائه الأنطولوجى إلى تقديمين كبيرين: أولهما الحفلة التى تمجسد موضوع «الموتى»، وثانيهما علاقة الزواج بين جابريل وجريتا Gretta التى هى بمثابة إحياء لجابريل.

(١) هذان السطران من الشعر من قصيدة لإليوت سبقت الإشارة إليها وهى: «أغنية الحب لألفريد برولفوك»

"The Love Song of J. Alferd Prufrock"

ونص البيتين بالإنجليزية:

"In the room the women come and go
Talking of Micheangelo"

وعلى الرغم من أن حكايات القسم الأول التى تركز على جابريل بخاصة هى التى سيطرت على هذا القسم، فإن ثمة حكاية أخرى، تركز على مستر براون وفريدى مالتز، وتقدم كذلك تنوعات على الفكرة الرئيسية (Theme) وهى فكرة الموت فى الحياة. فمستر براون حينما يأتى إلى هذه الحلقة الخاصة يتحرك نوًا ليكون محور الاهتمام، فهو يقود السيدات الثلاث - اللاتى تلقين توجيهاً، بأن يقدمنه إلى الضيوف المجتمعين - يقودهن إلى الحجرة الخلفية، وهو يودى أداءً درامياً فيما كان يصب لنفسه بعض الشراب، ولما أصبح ما يقوم به أمرًا مجوجًا وأظهرت السيدات رفضهن له «تحول فورًا إلى شاين كانا أكثر تقديرًا له»، أى أن اهتمام مستر براون - شأنه شأن فريدى مالتز وشأن جابريل - لم يكن بالناس، وإنما بما يجعل الناس يهتمون به. وهنا نجد جويس فى تقديمه لدخول فريدى مالتز يقول:

كان يضحك من الأعماق بنغمة ذات صوت على قصة طريفة يقول فيها: إن جابريل كان يصعد السلم، وفى نفس الوقت كان يدلك عينه اليسرى بظهر يده اليسرى.

حيته العمة جوليا بقولها: «مساء الخير يا فريدى».

ثم يلمح فريدى مستر براون، ويتنزه هذا اللقاء فرصة لحدث درامى آخر: كان مستر براون بوجهه الذى ازداد تغضنًا بالمرح قد راح يصب لنفسه كأسًا من الويسكي، على حين انفجر فريدى مالتز ضاحكًا بصوت حاد يشبه الحشرجة قبل أن يصل تمامًا إلى ذروة قصته الطريفة، ثم وضع الكأس التى كانت قد امتلأت ولم يحتس منها شيئًا، وأخذ يدلك عينه اليسرى بظهر يده اليسرى، مرددًا كلمات عبارته الأخيرة من القصة، بقدر ما سمحت له نوبة الضحك التى استغرق فيها.

والمغزى هنا، بالطبع، أن وجه مستر براون الذى «ازداد تغضنًا بالمرح» يماثل المرح الذى لا يمكن ضبطه والسيطرة عليه عند فريدى مالتز، كما يماثل خطبة جابريل بعد العشاء، فكل منها أعد بعناية، وتوفرت له البراعة الفنية فى توقيته الزمنى.

إن التركيز الاساسى للقسم الافتتاحى المطول الذى يؤلف النصف الاول من العمل إنما هو على جابريل الذى يقدم فى كل موضع، بوصفه شخصاً عاجزاً تماماً عن الحضور فى أى واقع، بغض النظر عن علاقته اللاتية الخاصة به. أعنى أن جابريل يقدم كشخص نادر ما يرى أو يسمع عن أى خاصية من خواص العالم الخارجى، اللهم إلا تلك التى تتداخل بطريقة ما مع مصلحته الخاصة. والدافع لجابريل يقدم على أنه يشمل المدى والمجال الكاملين لعلاقته بأحد رفاقه.

وأول لقاء له مع شخص آخر كان مع ليلي الخادمة، بعد أن دخل المنزل، وتمثل أول اتصال له بها فى تبادلها معها، عقب التحية، كلاماً مألوفاً بأسلوب يمكن قبوله فى هذه المناسبة بالنسبة لشخصين ليس بينهما تعارف وثيق. بيد أن الطقوس الدينية التى تبقى على المسافة بينهما فى أدب واحتشام، ولا تبيح إلا أقل درجة من الارتباط حطمها جابريل، بأسئلته المفرطة فى التودد ورفع الكلفة. ونحن نرى أنه لم يكن يقصد شيئاً فى الواقع بأسئلته التى وجهها إلى ليلي، وأنه أياً كان الرد على عمله، قد اصطنع جوراً من الكياسة واللفظ تجاهها، مؤكداً بذلك تفوقه عليها، وقد ضاقت نفسه وصدمت إلى حد ما حين لم تزد استجابتها على الإكليسيه المتوقع، أى أنه من الواضح أنه لم يكن لديه اهتمام حقيقى بللى، على الرغم من أسئلته لها، وأن رغبته فى إظهار اهتمامه بخاطبها على أى نحو، ليس إلا تصرفاً شكلياً للغاية.

سألها بلهجة مترددة قائلاً: خبرينى يا ليلي، أما زلت تذهبين إلى المدرسة؟

أجابت: «كلا يا سيدي. لقد تركت المدرسة منذ أكثر من عام».

قال جابريل بفرح: إذن، أعتقد أن الوقت قد حان ليخطبك شاب لطيف، ونحضر حفل زواجك السعيد فى المستقبل القريب.

رمقته البنت خلفها بنظرة خاطفة من فوق كتفها، وقالت بآلم شديد: لا هم للرجال جميعاً فى هذه الأيام إلا الشرثرة، ومعرفة ما يمكن أن يعرفوه من الأخبار».

احمر وجه جابريل خجلاً، كما لو أحس بأنه قد ارتكب خطأ، ونزع
الحفنين اللذين كان يغطى بهما حذاءه دون أن ينظر إليهما، وأمسك بشاله
وراح ينفض الغبار عن حذاءه الأسود اللامع بخفة ونشاط.

ثم يقول جويس بعد ذلك مباشرة: «حينما أعاد اللعنان إلى حذاءه، نهض
واقفاً، وشد صدرته على جسمه شداً محكماً، ثم دس يده فى جيبه، وأخرج
قطعة من النقود على عجل».

ولم تكن قطعة النقود هذه منحة بالطبع، وإنما هى الإشارة التى تعيد، فى
نفس الوقت، تحديد العلاقة التى يقصدها، وهى أن لى بالنسبة لجابريل ليست هى
للى، وإنما هى فتاة خادمة، ونحن نرى جويس فى تقديمه المبدئى لجابريل يبدل غاية
جهده، ليؤكد منذ الوهلة الأولى أن اهتمام جابريل مركز دائماً فى جابريل.

والالتقاء بس Miss Ivors مثال آخر للإخفاق فى العلاقات
الإنسانية، فمس إيفورز مدرّسة أيضاً. وقد تأثرت تأثراً واضحاً بكتاب جابريل
الذى تضمن تعليقاته ونظراته الساكنة، وهى تحاول أن تشغل اهتمامه بنوع من
الخصومة الزائفة، وليس هناك شك فى أن ظهورها بمظهر العداء قصد به السخرية.
وقد قدمها جويس منذ البداية بصورة صريحة لا خداع فيها «فهى سيدة شابة ثرثرة
صريحة فى سلوكها ومعاملتها، ذات وجه به نمش، وعينين جاحظتين سمرائين».
وحين كانت تراقص جابريل يتشكل دورها تماماً بوضوح من جو المناسبة وروحها،
وتكشف نغمتها فى الكلام عن دهابة إنسان هادئ البال أكثر منه مهموماً بخصومة:
حينما أخذت تراقص جابريل قالت فجأة: «معى غراب ليضرب
على أوتار العود معك».

رد جابريل: «معى»؟

فأومات برأسها فى بطم ووقار.

ابتسم جابريل لمظهر الجدل الذى بدا عليها وسألها: ما هو؟

أجاب مس إيفورز، وقد تحولت حينها إليه ، «مَنْ جِي. ك. G.C.»^(١)
أحمر وجه جابريل، وأوشك أن يقطب ما بين حاجبيه: كما لو كان
لم يفهم، حينما قالت له بفظاظة ويرود:

«بالله لا تدهى البراءة، لقد اكتشفت أنك تكتب لصحيفة الديلى
إكسبريس The Daily Express. والآن ألا تخجل من نفسك؟».

فسألها جابريل وعيناه تطرفان، ويحاول أن يتسم: «لماذا أخجل من
نفسي؟».

أجاب مس إيفورز بصراحة: «إننى خجلة منك». «إنك تكتب لمثل هذه
الصحيفة، ولم أكن أظن يوماً أنك مؤيد لسياسة بريطانيا West Britone».
إن مس إيفورز لم تكن تقصد أن تؤنب جابريل، عندما فهمت أنه أخذ
كلامها بمعناه الحرفي.

استمرت عيناه تطرفان، كما مضى فى محاولة الابتسام، وراح يهمهم
بصوت متخاذل، بأنه لم ير غضاضة من الناحية السياسية فى كتابة
التعليقات على الكتب.

وحينما جاء دورهما فى عبور عمر المتراقصين، كان لا يزال ساهماً
مرتبكاً، أمسكت مس إيفورز يده فى سرعة وحزم بقبضتها الدافئة،
وقالت بنغمة تفيض بالود والرقّة: «بالطبع، أنا كنت أداعبك فقط. هيا
نعبّر عمر المتراقصين الآن».

إن سوء الفهم عند جابريل يعنى شيئاً آخر تماماً، إنه فى الواقع رفض وأكثر
من الرفض لمس إيفورز التى ستصرف عن الحفلة قبل تناول العشاء، إنه رفض لما
هو فى العالم، بغض النظر عن تشويه جابريل له.

وأخيراً نرى أن خطبة جابريل التى هى ذروة ما تصل إليه الحفلة السنوية
لفتيات آل موركان، لا تصلح تعبيراً عن أى شيء، إلا عن حسابات جابريل للأثر

(١) هذان الحرفان ومزان لاسم جابريل كوتروي.

الذى سوف يطبعه فى نفوس مستمعيه، ولحربه الدفاعية التى انشغل فيها، عن غير قصد، بمحاولات إيفورز الهائلة وسخريتها منه فى حجرة الاستقبال. وقد أبدت مس إيفورز أسفها لمضايقته بعبارة رقيقة مؤثرة، فى محاولة أخيرة منها لاسترضائه.

حاول جابريل أن يتغلب على ثورته الداخلية ومشاعره المعقدة بالمشاركة فى الرقص بنشاط زائد. وتجنب النظر إلى عينيها؛ لأنه رأى ملامح التجهم والعبوس على وجهها، لكن حينما التقيا فى سلسلة الرقص الطويلة، فوجئ بها تضغط على يده بقوة، ونظرت إليه نظرة ساخرة فى دلال حتى ابتسم. وحين أوشكت دورة الرقص أن تبدأ نهضت على أطراف أصابعها وهمست فى أذنيه:

«أنت مؤيد لسياسة بريطانيا؟».

إننا نرى أن مس إيفورز لم تكن تهاجم جابريل، وإنما هى أقرب إلى مداعبته، فمن الواضح أنها كانت تقصد دائماً إلى التحدث معه، وقد أغضبتها بأسلوبها المفرط فى الحماس؛ لأن جابريل بحكم تكوينه عاجز عن الاهتمام بأى إنسان، إلا فيما يتصل بهوموم وشواغله الخاصة، بل إن نظرتها الهائلة تتم أيضاً عن فزعها، عندما لم تجد استجابته لها تتناسب مع ما كانت تتوقعه، من استجابة حية وليست استجابة خامدة منطفئة. وفى المشهد التالى تدخل جريتا، لكن موقف جابريل منها كان مختلفاً، وكانت استجابته لاقتراحها المتحمس بأن يشاركا فى القيام برحلة إلى غرب أيرلندا- استجابة غير متوقعة، يقول جويس:

عقدت زوجته يديها فى تأثر، وقفزت فى فرح وصاحت قائلة: «هيا نذهب يا جابريل، إنى أحب أن أرى جالوى Galway مرة أخرى.
فقال جابريل بيروود: «تستطيعون أن تذهبي إن شئت».

إن هذا المشهد يؤكد، فيما نرى، العلاقة المشوهة بين جابريل وزوجته؛ لأنه غير قادر على الاهتمام بها بالصورة التى تبدو عليها فى الواقع، فهو مثل الطفل ما يزال مشدوداً إلى مشاعره العدائية تجاه مس إيفورز، وعلى الرغم من أن هذا

المشهد ثانوي، فإنه يدعم مشهد الذروة الذى يتم فى حجرة الفندق، حينما نشاهد جابريل مرة أخرى، وهو لا يستجيب لأى علاقة مع زوجته استجابة موضوعية حقيقية، ولأسباب مماثلة.

وقد أدى خطأ جابريل فى فهم تعليقات مس إيفورز إلى تشعب آخر له مغزاه فى التأثير على موضوع الخطبة التى قالها؛ من حيث إنه أسهم فى تشكيل طبيعة هذه الخطبة نفسها، فقد راح يعد فى نفسه موضوعاً، أساسه رغبته فى التنفيس عن مشاعره العدائية، وما سوف يقوله لم يكن صالحاً لذلك بدرجة كبيرة؛ لأنه يعنى استخدام العمة كيت، والعمة جوليا لأهدافه التى قدرها فى نفسه بعناية:

سيقول مشيراً إلى العمة كيت والعمة جوليا: «سيدائى سادتي: إن الجيل السابق الذى يتناقص الآن بيننا ربما كانت له أخطاؤه، لكنى أعتقد أنه يتصف بصفات معينة كالكرم، والمرح، والإنسانية، تلك الصفات التى يبدو لى أن الجيل الجديد الذى بلغ مستوى عالياً من الثقافة، واتصف بالجدية الشديدة يفتقر إليها». حسنًا، إن هذا سوف يمس مس إيفورز. وماذا يهمه أن تكون عمته ليست إلا امرأتين صجوزين جاهلتين؟

إننا نرى أن دفاع جابريل وعداءه البارزين يعضيان أخيراً، فى نفس الطريق الذى جرت عليه عاداته السنوية، فى استخدام حملة فتيات آل موركان أداة لأن يتصور نفسه محور الاهتمام فى الحفلات. فكل يحتفل بالنفس على حساب الوجود النوى للعالم الواقعي، وتقديم جويس لعالم حجرة الاستقبال عند فتيات آل موركان ليس إلا رفضاً للواقع الذى هو السمة الأساسية لـ «الموتى».

واللحظة الوحيدة التى استرد فيها كل من جابريل ومشاركه فى الحفلة وعيهم كانت لحظة الغناء الرائع للعمة جوليا. وهذا الحدث اليسير يؤكد الإمكانية الكامنة للحياة، التى لا تزال توجد فى المجتمعين، وبخاصة لدى جابريل، وقد كان جويس دقيقاً فى تجسيد هذه الفكرة بالتقديم:

تعرف جابريل على الافتتاحية الموسيقية، فقد كانت مقدمة أغنية
Arrayed for Bridal القديمة للعممة جوليا هى أغنية الاستعداد للزفاف
وكان صوتها قوياً واضحاً يعلو على الأنغام الموسيقية الصاخبة التى
ملأت جو الغرفة، ومع أنها كانت تغنى بسرعة فإنها استوفت جميع
الألحان، ولم تغفل أدقها وأخفها. وكانت متابعة الصوت دون نظر إلى
وجه المغنية كفيلة بإثارة الشعور، والانتشاء بأنغامه، والتحليق معه فى
بهجة وسعادة، وقد صفق جابريل تصفيقاً عالياً مع سائر الحاضرين،
عند انتهاء الأغنية، وانبعث التصفيق عالياً من مائدة العشاء غير المنظورة
فى الحجرة الخلفية، وكان الإعجاب حقيقياً للدرجة أن العممة جوليا
تضرج وجهها بالحمرة خجلاً.

إن هذا الاحتفال بالعالم الخارجى دون الذات لم يدم إلا لحظة قصيرة، وقد
اقتنص فريدى مالينز هذه اللحظة لمتعته الخاصة، وعمل الموتى مرة أخرى على
طمس هذه اللحظة الحية. يقول جويس:

أما فريدى مالينز فقد أمال رأسه جانباً ليتمكن من الإنصات بكل
حواسه إلى العممة جوليا، واستمر يصفق حتى بعد أن كف الحاضرون
عن التصفيق، وأخذ يتحدث بحرارة مع أمه التى كانت تومئ برأسها فى
بطء ووقار موافقة على ما يقول، ولما كف أخيراً عن التصفيق نهض
فجأة، واجتاز الحجرة بسرعة إلى العممة جوليا، وأمسك بيدها ووضعها
بين يديه، وشد عليها محيياً، على حين أعجزته الكلمات، أو كان
احتباس صوته عن النطق أكثر وضوحاً فى التعبير عما يريد.

لكن سرعان ما نحى فريدى مالينز جانباً بواسطة ذلك القائد الآخر الذى شد
الانتباه إليه:

فقد بسط مستر براون يده إلى العممة جوليا، وقال لمن حوله بأسلوب
مخرج المسرحية الذى يقدم نجماً رائعاً جديداً إلى الجمهور: «هاكم من
جوليا مور كان، إنها أحدث اكتشافاتي».

ونحن كقراء يمكن أن ندرك بسهولة طبيعة الفرق بين ما قامت به كل من العمدة جوليا، وبارتل دارسى بعد ذلك مباشرة من جهة؛ وما صنعه فريدى مالىنز، ومستر براون وجابرييل فى خطبته من جهة أخرى، وهذا الإدراك ضرورى بالطبع لقراءة العمل.

وبالقرب من نهاية الجزء الأول المطول لنجد حكايتين لهما مغزاهما، من حيث إنهما يسجلان عجز جابرييل عن الحضور فى العالم الواقعى من حوله، وهذا الحضور الذى يعنى به جويس فى وضوح تام أنه إنسان حى يعيش فى هذا العالم. أولى الحكايتين إخفاق جابرييل فى فهم السبب الذى من أجله غادرت مس إيفورز الحفلة.

لقد وجد جابرييل كلاً من زوجته ومارى جين واقفتين على درجة السلم المواجهة لحجرة الاستقبال، محاولان إقناع مس إيفورز بالبقاء لتناول طعام العشاء. لكن مس إيفورز التى كانت قد وضعت قبعتها على رأسها وارتدت معطفها، رفضت البقاء؛ لأنها لا تشعر بالجوع، كما أنها مكثت مدة أطول مما ينبغى.

ولم يكن لدى مارى جين إدراك واضح للسبب الذى حمل مس إيفورز على مفادرة الحفلة؛ إذ قالت لها فى يأس: «أخشى ألا تكونى قد استمتعت بشيء مطلقاً»، لكن رد جابرييل يوحى بأنه بليد الإحساس إزاء مشاعر مس إيفورز، وأنه غير مدرك تماماً لدوره فى انسحابها: «إذا سمحت لى يا مس إيفورز فإننى سأقوم باصطحابك إلى البيت مادمت مضطرة فعلاً إلى الانصراف»، ومرة أخرى فإن خواطر جابرييل - بعد فزع إيفورز الذى أعقبه انصرافها المفاجئ - توحى بعجزه عن المشاركة فى العالم الموضوعى بأى موقف إنساني، فنحن نراه سجيناً فى عالم ابتدئته رؤيته غير السوية: «لقد سأل جابرييل نفسه عما إذا كان هو السبب فى انصرافها المفاجئ، لكنه تذكر أنه لم يكن يبدو عليها أنها كانت معتلة المزاج، فقد انصرفت وهى تضحك، وحلق فى درج السلم المستد إلى أسفل بنظرة لا معنى لها». إن جابرييل يبدو لنا من الخارج إنساناً يحيا فى عالمه، فهو متعلم «تخرج فى

الجامعة الملكية Royal University، وهو الآن يكتب المقالات لصحيفة الديلى إكسبريس، ومدرس بالكلية College. لكن باستبطاننا لعالمه الداخلى نرى أنه فاقد الوعى تمامًا بمعظم ما هو حقيقى فى علاقاته بالآخرين من البشر. وهذا النوع من الإخفاق عنده يقدم بوصفه خاصية مميزة لعجزه عن أن يكون حاضراً فى الحاضر. أما الحكاية الثانية من القسم الأول المطول فهى خطبة جابريل الزائفة فى المجتمعين، وهى خطبة تبلغ الذروة فى إطاره فتيات آل موركان Misses Merkan بأنهن «إلهات الحسن والجمال الثلاث»^(١) فى عالم الموسيقى بدبلن. والذى يجعل هذه الخطبة زائفة من البداية إلى النهاية إنما يكمن فى إدراكنا بأنها لم تكن تعبيراً صادقاً أميناً عن نفس الشخصية، وإنما كانت إسقاطاً لنفس مقنعة خفية: «مادام هذا السقف يظلل السيدات الكريمات اللاتي أشرت إليهن، وأتمنى من قلبى بأن يظللهن لسنوات كثيرة قادمة... إلخ. ونحن نذكر أن ما يجعله يتشبث بهذا الذى يعلمه إنما هو ما سبق أن تحدث به إلى نفسه من أنه: «ماذا يهمه أن تكون عمته ليستا إلا امرأتين عجورين جاهلتين؟».

وفى ضوء فهمنا لتقديرات الجزء الأول من العمل، فإن قراءتنا للجزء الثانى منه، الذى هو قمة الكشف عن بعث جابريل، تتم بصورة أفضل، فهو يبدأ باهتمام جابريل بجريتا، التى كانت تقف على أعلى درجة فى السلم: «كانت مستندة على قضبان الدارين تنصغى إلى الموسيقى، وكان جابريل دهشاً لوقوفها ساكنة، وأرهف أذنيه لينصت هو أيضاً. وهذا هو أول احتفال له بالواقع الحالى، بعد المشهد الذى غنت فيه العمة جوليا: «لقد تمنى أن يكون رسماً ليرسم لوحة لجريتا فى ذلك الوقت». وبعد قليل تصبح جريتا شاردة الذهن مرة أخرى، وكانت هذه المرة حين رآها هدفاً لإشباع متعته الجنسية، «لقد استطاع أن يدفع ذراعيه بقوة حول فخذيها، فظلت ساكنة لا تتحرك، لأن ذراعيه كانتا ترتجفان بالرغبة فى اقتناصها، ولم يكبح جماح طاقته الحيوانية إلا ضغط أظافره على راحتي يديه»

(١) إشارة إلى ثلاث إلهات شقيقات كان الإغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال.

فهذا التوقع للقاء جنسى عما قريب يعميه مرة أخرى عما هو حقيقى فى حالة زوجته النفسية، والحديث الذى يوجهه إليها فى هذه النقطة يتسم بالزيف والكذب، مثلما تتسم خطبته التى ألقاها من قبل، بعد العشاء، فهو يسوق قصة استرداد فريدى مالينز للنقود التى كان هو (جابريل) قد اقترضها منه، وأثنى على فريدى، وذلك عكس ما كان عليه واقعه تمامًا فى تلك اللحظة « فقد كان جابريل يجاهد فى ضبط نفسه، حتى لا تنفجر بكلام مؤلم عن مالينز الثمل الأبله «ونقوده». وعلاقة الزواج التى هى الموضوع الرئيسى فى قصة الجزء الثانى، يشوهها الآن بمحاولته المضطربة فى الاتصال بها: إنه فى الظاهر مشغول بفريدى مالينز (وهذا كذب)، إنما هو فى الواقع مشغول برغباته الجنسية، والمغزى أن جابريل - بالتبعية التى انتهينا إليها، وهو أنه يخفى مشاعره الحقيقية - يقدم على إنه بحاجة إلى أن يحسب استجاباته ويقدرها تقديرًا صحيحًا، وأن ليس ثمة اتصال حقيقى. وثمة سخرية رائعة فى استجابة جريتا إذ يقول جويس: «حيثما شئت فجأة على أطراف أصابعها وأراحت يدها بخفة على كتفيه، وقبلته، وقالت له: إنك شخص عطوف نبيل يا جابريل». أى أنها تمتدحه لاعتناؤه بفريدى مالينز؛ لأنها أخذت ما قاله على أنه صدق. وكما تشوهت علاقتهما الحميمة فى رواجهما الروحى تشوهًا كاملاً، كذلك لحق التشويه والاضطراب التام علاقتهما الجسدية.

اهتز جابريل طربًا لقبيلتها المفاجئة، وعبارتها الجذابة، وراح يمسح بيده على شعرها برقة، حريصًا على ألا يلمسه بأصابعه، بعد أن غسلته وأصبح لامعًا جميلًا، وقد فاض قلبه بالسعادة؛ لأنه بمجرد أن أبدى رغبته فيها أقبلت عليه طوعًا، ولعل أفكارها كانت تسير فى توافق مع أفكاره، ولعلها أحست برغبته العارمة المندفعة، فتلقته بطبعها السمع، وها هى ذى تستسلم له الآن بسهولة، ولذا عجب من أمر نفسه إذ كان حييًا غير واثق من نفسه بذرجة كبيرة.

ونرى أن جريتا بالنسبة لجابرييل ليست هي جريتا، وإنما هي حبه المكتسب، وبهذا الاعتبار فإن نوع علاقته بها أقرب إلى نوع علاقته بمس إيفورر، وعلاقته بللى قبلها، منها إلى علاقة الزوجية.

ويبلغ تقديم التشويه ذروته حين يتوجه إليها بالسؤال قائلاً: «جريتا، يا حبيبتي، فى أى شيء تفكرين؟- متوقعًا بالطبع جوابًا واحدًا فقط، فيأتيه جوابها بأنها تفكر فى أغنية «عشيقه أو غريم The Lass of Aughrim ويكون هذا الجواب أول صدمة له فى عملية عودته إلى عالم الأحياء. كانت صورة جابرييل فى المرأة من أكثر الأدوات تأثيرًا فى التقديرات التى استخدمها جويس فى القصة، فهو يوظف المرأة بوصفها الخطوة الأولى فى عملية بعث جابرييل كلها، فها هى ذاته توجه ذاته فى مكاشفة لم تتحقق مطلقًا حتى الآن: «وقف جابرييل لحظة جامدًا، كالكتلة وقد عراه الدهول، ثم تبعها، وعندما كان يمر أمام المرأة الطويلة المتأرجحة لمح نفسه بطولها الكامل وعرضها، وبالقميص الذى كان سابقًا على صدره، والوجه الذى حيرته دائمًا تعبيراته كلما رآه فى المرأة».

وحينما راح يضغط عليها ليعرف ما يشغلها اشتد غضبها، وبدأت مشاعره المتكررة تظهر: «سألها فى سخرية: أكنت تحبين شخصًا ما؟» وتعكس هذه السخرية عجزه الكامل عن فهمها وعن تقديره مشاعرها، وندرك أن موضوع جويس هو العلاقة المعقدة بين الحياة والحب. وجابرييل هنا ما يزال واحدًا من الموتى فى عجزه عن التسليم بالوجود المستقبلي لإنسان آخر، لكن جريتا كانت متسقة مع نفسها، من حيث إنها لا تناق و لا تخادع أبدًا، ومن ثم أغفلت السخرية فى سؤاله، وجاء جوابها بوحًا صريحًا بذات نفسها: «إنه شاب صغير كنت أعرفه - يسمى مايكل فيورى Michael Furey^(١)، وقد جاءت استجابة جابرييل، من جهة أخرى، لتكتشف تجسيد فكرة جويس؛ فهى استجابة محسوبة فى الحال. يقول جويس: «لزم جابرييل الصمت، فلم يكن يرغب فى أن تجعلها تعتقد بأنه مهتم بهذا الشاب

(١) تكملة كلامها التى تساعد على فهم تحليل هاندي: «... وكان يبنى هذه الأغنية عشيقه أو غريم» ولكن صحته كانت معتلة دائمًا.

العليل» إن جابريل فى وجوده الراهن كواحد من الموتى روحياً، ليست لديه إمكانية قبول ما يشغلها فعلاً، وقد استمر فى سخريته وسألها: «ماذا كان يعمل؟ فقالت: «كان يعمل فى مصنع الغاز».

وفى ضوء المشهد الأخير الذى يصدم فيه جابريل حين يرى نفسه، لأول مرة، رؤية حقيقية سوية لا تشويه فيها، ليس فقط بوصفه واحداً من الموتى المجتمعين، بل كواحد لعب دور القيادة فى تنفيذ طقوسهم، فإن كل المشاهد والحكايات التى تألفت منها الحلقة تصبح واضحة لا غموض فيها، فنحن نرى أن تفاهة ما يهتمون به وما يشغل أفكارهم وعقولهم ليس هو الذى يحدد معنى المشاركة فى طقوس الموتى، بل إن عجزهم البين عن فهم الوجود الواقعى للعالم بمعزل عن النفس، لا يميز أولئك الذين يقدمهم جويس، بوصفهم موتى، تمييزاً حاسماً، وإنما نراهم قوماً قد سلبوا الحرية فى استجابتهم، وأصبحوا مقبدين بنمط محدود من الاستجابة خاص بهم، فكل منهم ضحية سجين يؤكد ويدافع، على التعاقب، عن نفس يبدو أنه ليس بينه وبينها اتصال أو ليس على وعى بها، والنتيجة نوع من الدمار الروحى الذى لم يتحرر منه إلا جابريل فقط، وكان ذلك يقيناً بسبب وعيه المفاجئ بنفسه كإنسان عاجز تماماً، وكان هذا العجز الذى أدركه بنفسه أخيراً عجزاً فى إنسانيته، وعند هذه النقطة يصدم جابريل بالحقيقة الموضوعية، التى يتسم بها عالم الأحياء.

أحس جابريل بالمهانة إزاء إخفاق سخريته، وإزاء استدعاء هذا الشيخ من الموتى^(١)، شيخ شاب صغير يعمل فى مصنع الغاز، وعلى حين كانت ذكريات حياتهما الخاصة تملأ نفسه، ويغمره إحساس بالبهجة والحنان نحوها، والرغبة فيها، كانت هى تجرى مقارنة فى عقلها بينه وبين هذا الغلام، ودهمه شعور قوى بالحجل من نفسه، وتمثلت له صورته التى

(١) لقد قالت جريتا لزوجها جابريل فى فقرة من الحوار بينهما لم يذكرها المؤلف إن هذا الشاب قد مات فى السابعة عشرة من عمره.

لمحها فى المرأة، صورة شخص جدير بالسخرية، يؤدى دور طفل قمى تستأجره عمته بأبخس الأثمان، صورة شخص عصبى وعاطفى حسن النية، يخطب فى السوق، ويخلع عن شهواته الخرقاء طابع المثالية، صورة شخص أحمرق يستحق الشفقة والرثاء، وبالغريزة أدار ظهره أكثر إلى الضوء خشية أن ترى الحجل الذى بدت معالمه على جبينه.

ومن هذا الوضع الجديد الذى طرأ على حياة جابريل يستطيع أن يعنى بزوجه، ومن ثم يستطيع للمرة الأولى أن ينصت لحديثها حينما تفضى إليه بذات نفسها. ويبرز المشهد للحظة الحقيقية الأولى فى تطور رواجهما الذى بعث من جديد: «لم يسألها مرة أخرى؛ لأنه أحس بأنها ستخبره عما فى نفسها، كانت يدها دافئة ومخضلة بالدموع، ولم يستحب للمسته لها، لكنه استمر فى مداعبتها وتقبيلها تمامًا مثلما فعل بأول خطاب أرسلته إليه ذات صباح من أيام الربيع».

وليس هناك رفض لإنسانيته فى الرحلة التى تتجه فيها عقدة القصة نحو الحل، وذلك إثر يقظته ووعيه بذاته، وإنما تقدم الحكاية الأخيرة سلسلة سريعة من استجاباته الجديدة، وهى استجابات مغايرة تمامًا لاستجابات «الموتى». فحينما يولى جريتا عنايته فمبعث ذلك أنها تعنيه: «وقفت وهى تتندد ويخنقها البكاء والنحيب، وغلبها الانفعال، فأنكفأت بوجهها على الفراش، عندئذ أقبل جابريل نحوها متردداً، وأمسك بيدها برهة من الزمن، ثم ما لبث أن تركها تسقط بلطف ورقة، حياءً من التطفل على شجنها وحزنها، وسار بهدوء صوب النافذة». ففى هذه الاستجابة الأولى التى تعقب رؤية جابريل الجديدة للعالم نرى أن التقديرات الشكلية جميعها تجسد معنى موضوعياً جديداً، إنها تقدم ما هو مختص بعالم الأحياء، ولذا حينما يرى جابريل، وهو فى غمرة الارتياح والنشوة، أن جريتا قد أخذت لنوم عميق كانت استجابته مغايرة تمامًا لما سبق أن كان موضع اهتمام ذاتى له:

انكأ جابريل على مرفقيه، ومكث بضع لحظات ينظر، دون امتعاض، إلى شعرها المتشعث وفمها الفافر، ينصت إلى أنفاسها المتصاعدة، إذن

كان لها في حياتها قصة حب عفيف، إنها قصة شاب مات في سبيلها^(١) ولعل ما يبشر أنه الآن أنه أخذ يفكر كيف أنه، وهو زوجها، لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في حياتها، وتفحصها بعينيه، وخيل إليه أنه لم يسبق لهما أن عاشا معاً زوجين.

وهنا ندرك أن علاقة جابريل بزوجه تمتاز تغيراً جذرياً، وندرك أن القدرة على الحب، عند جويس، تعنى القدرة على الاهتمام بالشيء اهتماماً يدفع إلى معرفته معرفة كاملة بقدر المستطاع: «استقرت عيناه الفضوليتان على وجهها وشعرها برهة من الزمن، وخيل إليه حينئذ أنه يرى ملامح الأنوثة فيها لأول مرة، وأنها تغيرت عما كانت عليه من قبل، وانطفأ ما كان لها من نضارة وجمال، فداخله إحساس غريب بالإشفاق عليها والود نحوها». ويقدم جويس مشهد حب جابريل لزوجه كله تقديماً واقعياً أكثر منه رومانسياً، أى أنه يقدمه فى حقيقته الواقعية أكثر مما يقدمه من الناحية العاطفية. يقول جويس: «فلم يشأ أن يقول ولو نفسه إن وجهها لم يعد جميلاً، لكنه أيقن أن الوجه الذى يراه الآن ليس هو الوجه الذى تحدى مايكل فيورى الموت من أجله».

ومن الواضح أن النتيجة الوحيدة لقدرة جابريل الجديدة على الحياة تكمن فى كونه قادراً على الحب، ليس حب زوجته فحسب، بل امتدت هذه القدرة إلى أولئك الذين يقعون فى عالمه المباشر بالقرب منه. حينما يرتد بفكره إلى الحفلة، وإلى «خطبته الحمقاء»، على نحو ما يراها الآن، فإن صهوة جديدة لعمته تقفز فجأة إلى وعيه:

(١) حينما وأح جابريل يستفسر من جريتا عن سبب موته المبكر أخبرته خلال حوار طويل بأنه مات من أجلها، إذ كان مريضاً حينما كانت تتأهب لمغادرة بلدنا «جالاواي» والاتحاق بمدرسة داخلية فى دبلن. وفى الليلة التى سبقت سفرها ترك هذا الشاب فراش المرض - على الرغم من تحذير الأطباء له - وأتى إليها ليرافقها قبل السفر، والتقى بها فى حنية منزل جدتها الذى كانت تقيم فيه. وقد توسلت إليه أن يعود إلى بيته بسرعة، نظراً لتأثير البرد والظفر عليه، لكنه كان متعباً بها، ولم يكد أسبوع يمضى على سفرها حتى بلغها خبر موته.

مسيكنة العمة جوليا عما قريب ستكون شبحاً من الأشباح مثل باتريك موركان Patrick Morkan^(١)، وحصانه. إنه يذكر الآن تلك المسحة من الشحوب التي رانت على وجهها حينما كانت تغنى أغنية «الاستعداد للزفاف، وعما قريب سيجلس فى غرفة الاستقبال نفسها، وقد ارتدى حلتها السوداء، ووضع قبعته الخيرية على ركبتيه، ثم تسدل الستائر، وتجلس العمة كيت بجانبه تبكي، وتمسح أنفها، وتخبره كيف ماتت عمته جوليا، وسوف يبحث فى عقله عن بضع كلمات يواسيها بها، ولن تكون لديه إلا كلمات لا تقنع ولا جدوى منها، نعم. نعم. هذا ما سوف يحدث قريباً جداً.

إن جويس الذى يجعل «السيادة الكاملة للشكل» يعرض فى هذا المشهد أيضاً تقديمات موضوعية بينها من قبل، إلا أنها ذات دلالة مختلفة. ففى أثناء غناء العمة جوليا كانت هناك لحظة حياة فى عالم الموتى، وكانت هذه اللحظة بالنسبة لجابريل لحظة اهتمام، فقد «كانت متابعة الصوت دون نظر إلى وجه المغنية كفيلة بإثارة الشعور، ودفعه إلى المشاركة فى الانفعال، والتحليق إلى آفاق عليا بسرعة وأمان، وقد صفق جابريل تصفيقاً عالياً مع سائر الحاضرين»، لكن من الواضح الآن أن جابريل فى هذه الحالة من حضوره مع آخر، كان فى الواقع «ينظر إلى وجه المغنية»: «لقد لمح تلك المسحة من الشحوب التى علت وجهها برهة من الزمن، حينما كانت تغنى أغنية: الاستعداد للزفاف». والمغزى فى الحالة الأولى، حالة التقديم الوحيد للأحياء فى وسط الموتى، أن جويس قدم جابريل بوصفه مستجيباً فقط بالتصفيق لغناء العمة جوليا، وليس هناك مغزى قط يتعلق برويته «تلك المسحة من الشحوب» لأن الرؤية نفسها لم تكن قد بلغت مستوى الوعى عنده. وعن طريق الإضمار فى الأسلوب يتبين التعارض الذى يسم الاختلاف الملموس بين التجسيد

(١) جد الأسرة الذى مات منذ زمن، وقد ورد ذكره فى سياق القصة، وأشار جابريل إلى حصانه الذى كان يسمى «جونى» وإلى حادثة طريقة جلست لباتريك مع حصانه.

الموضوعى لـ «الموتى» والتجسيد الموضوعى بـ «الاحياء». وبالإضافة إلى ذلك فإن التدايعات الذهنية التى تلازم تلك العبارة المتوترة التى أشرنا إليها سلفاً «ماذا يهمه من أن عمته ليست إلا امرأتين عجوزين؟» يتردد صداها بسخرية فى هذه الفقرة. أى أن جابريل فى حالته الجديدة من القدرة على الاهتمام التى تجعل رؤيته لعمته جوليا، وقد استعدت، أمراً ممكناً. بيد أنها لا تستعد لـ «الزفاف» وإنما للقبر. وثمة سخرية أخرى واضحة فى عجز جابريل الحالى عن الإفصاح والتعبير، على نحو يتعارض مع براعته السابقة فى الارتفاع إلى مستوى أى مناسبة.

لكن السخرية تكمن فى الطريقة التى يتعامل بها جويس مع موضوع الموت، ففى التقديم السابق لطقوس الموتى يكشف مستر براون ومارى جين- عن غير قصد فى محادثة سطحية عابرة جرت بينهما بحجرة الاستقبال- عن الموضوع المحورى للعمل، ولذلك عندما يسأل مستر براون الذى هو «صاحب الرأى الآخر» عن سبب تدريب الرهبان على النوم فى توابيتهم، بدلاً من النوم على «فراش مطاط وثير» تنبرى مارى جين طوعاً، وإن كان ذلك لاشعورياً، وتقدم له تفسيراً لما سأل عنه فتقول: «لأن التابوت يذكرهم بنهايتهم الأخيرة».

وأكثر من ذلك فإن موضوع الموت كان أحد الموضوعات الأساسية التى اختارها جابريل لخطبته، فى سياق تقديم الموتى مرة أخرى. ولا شك أن تأكيده بأن الموت حقيقة واقعة فى تاريخ الجماعة يتسم بالسخرية، فى ضوء إدراكه النهائى للموت. وكانت غايته فى خطبته مركزة فقط على مخاطبة عواطف سامعيه، ولم يكن مضطراً لأن «يبحث فى عقله» عن الكلمات، فقد كانت صوره عبارات شائعة مكررة (أكليشيئات) وبلاغته جوفاء، وعلى أى حال فإن الفقرة التالية تحدد ذروة العمل.

«(دهونا) مع ذلك نتميز ونحتفظ فى قلوبنا بذكرى أولئك العظماء الذين رحلوا، لكن ذكرهم خالد أبداً الدهر ولن يموت».

صاح مستر براون بصوت عال: «أحسن! أحسن!». استمر جابريل وقد خفت نبرة صوته: «بيد أن مثل هذه الاجتماعات لا تزال تثير فى

أذهاننا أفكاراً محزنة وهى أفكار من الماضي، والشباب، والتغيرات،
والوجوه التى اختفت وافتقدناها هذه الليلة. إن طريقنا فى الحياة يمتلئ
بكثير من هذه الذكريات الحزينة، وإذا انصرف تفكيرنا إليها دائماً
واستسلمنا لأحزاننا فلن نستطيع المضى فى الطريق، والعمل بشجاعة فى
دنيا الأحياء».

وكما قدم الإحساس بالموت فى خطبة جابريل فإن هذا الإحساس كان
الإكليشيى الذى يتردد فى حجرة الاستقبال، والتعارض بين إحساس جابريل الأخير
بالموت، ومعنى الموت يكمل التعارض الأساسى الذى يمنح العمل بناء الموضوعي،
أى معناه من خلال شكله، ففى المشهد الأخير يرتد عقل جابريل إلى الحفلة لكن
برؤية موضوعية، رؤية تحررت من السجن الذى عاقها وشوه قدرتها على الحياة.
وعند هذه النقطة التى يصبح فيها «الموتى» نوعاً آخر من الرمز، رمز واقعى بالدرجة
الأولى، لما هو حقيقة كلية فى الوجود الإنسانى: «ارتجف متكباء من هواء الغرفة
البارد، فتمدد بحذر تحت أغطية الفراش، ورقد بجانب زوجته، وأصبحتا شبحين
واحدًا بجانب الآخر»، لكن سرعان ما ترتبط تجربة جابريل مع الموت بخواطره
وتأملاته عن معنى الحياة: «خير لنا أن نمضى بشجاعة إلى ذلك العالم الآخر، وقد
حققنا المجد والسمو بشيء من الألم، من أن نلبل وتنتلشى فى كآبة وانقباض مع
طول العمر والشيخوخة»، وهذه العبارة لا تقدم بوصفها نتيجة منطقية مقنعة بقدر
ماهى استجابة مفاجئة - استجابة تؤكد ارتباط جابريل الفعلى بالموت بسبب تجربته
له، فهى تأكيد للحياة بوصفها تبريراً للوجود الإنسانى.

ثم بنفس النمط من التجاور المساجئ لإدراكاته المستمرة ترتد أفكاره إلى
زوجته وعلاقتها بحبيبها الذى مات:

وأخذ يفكر كيف أن التى ترقد بجواره احتفظت فى قلبها، لسنوات
كثيرة بصورة عيني حبيبها، عندما أخبرها بأنه لا يرغب فى البقاء على
قيد الحياة.

وفاضت عينا جابرييل بدموع غزيرة، وأحس بأنه لم يسبق له أن شعر
بمثل هذا الشعور تجاه أى امرأة، لكنه عرف أن مثل هذا الشعور لا بد أن
يكون هو الحب.

والمغزى هنا، بالطبع، لا يتصب على حكم جابرييل على مشروعية إعلان
زوجته عن حببها، بل على اهتمامه (جابرييل) بتذكير جريتا بعلاقته بها،
وحياتهما الخاصة معاً، وأياً ما كان شعور المحب فمن الواضح تمامًا أن شعور
جابرييل «لا بد أن يكون هو الحب».

فيستمر جويس فى حل عقدة هذا الموضوع، بحيث يصبح اهتمام الموتى
بالأشياء وتمييزها هو الخطوة الأخيرة فى تحقيق الحب الإنسانى. وجويس فى إحيائه
لجابرييل مرة أخرى لا يقدمه بوصفه مستجيباً لعالم الإنسان فحسب، وإنما تمتد
استجابته هنا إلى الاحتفال بعالم أكبر:

دنت روجه من تلك المنطقة التى تسكنها جموع غفيرة من الموتى -
كان يشعر بوجودهم، ويشعر أن هذا الوجود يومض ويخبو، لكنه لا
يستطيع فهمه، أما هو فإنه يدوب فى عالم رمادى هلامي، فهذا العالم
الأرضى الذى شيده أولئك الموتى فى وقت من الأوقات وعاشوا فيه،
كان يتحلل ويختفي.

والثلج الذى لم يكن إلا جزئية من جزئيات الواقع فى الحكاية الافتتاحية
أصبح فى أثناء حضور مس إيفورز، وتكديرها صفو جابرييل، بما ظنه هجوماً عليه
وإساءة له- رمزاً للملاذ الذى ينسحب إليه، ويختفى به من الإحساس بالضيق
والكدر، ثم إن صورة الثلج فى المشهد الأخير تعكس مرة أخرى تطوراً فى
موضوع العمل، إذ يصبح رمزاً يعبر عن مجال أوسع لقدرة جابرييل المكتشفة
الجديدة، على الإدراك الواسع لعالم الإنسان؛ لأن القدرة على الإدراك، فى قصة
جابرييل، كانت مطلباً جوهرياً لرؤية ذلك العالم والاكتراث به، هذا العالم الذى

كان معزولاً عن هموم جابرييل الداخلية. أما الآن فالثلج ، فيما يرى ، يسقط على هذا الجليد الذى يختلف تماماً عن عالم الموتى الذى كان يعيش فيه من قبل :

كان الثلج يغطى أيرلندا كلها، كان يسقط على كل جزء من السهل الأوسط ذى الخضرة الداكنة، وعلى الروابي الجرداء، ويسقط سقوطاً خفيفاً على مستنقع ألن Bog of Allen ويسقط بخفة من أقصى الغرب فى أمواج مضيق شانون Shannon المظلمة المتلاطمة. كان يسقط - أيضاً- على كل جزء من أجزاء القبر المنعزل الذى دفن فيه مايكل فيوري، والذى يقع فى فناء كنيسة قابعة على التل. لقد تراكم بكشافة على الصليبان المعقوفة وشواهد القبور؛ كما تراكم على رماح البوابة الخارجية الضئيلة، وعلى الأشواك الجدياء. وغرقت روحه شيئاً فشيئاً فى غيبوبة، حين كان ينصت إلى الثلج يسقط واهناً على الكون، ويسقط واهناً على جميع الأحياء والموتى، مثلما تسقط نهايتهم الأخيرة.

«الأخت كاريه»

للدرايزر

تعد رواية الأخت كاريه Sister Carrie أول رواية للدرايزر (1) Dresier (وهي رواية ناجحة إلى حد بعيد في مواطن كثيرة) وعندما نتناول بقصد اكتشاف قيمها الخاصة- أى ما تعطيه بقدرتها الذاتية وحدها فقط- فإن أقصى انطباع مباشر عنها هو حضور درايزر البارز من بدايتها إلى نهايتها. وهذا الحضور ليس إلا وسيلة قصصية مألوفة لانتزاع موافقة القارئ على أن دور المؤلف هو دور الوسيط الحميم الصلة بما يرويه، ولتأمل قول درايزر في هذه الفقرة: «قبل متابعة الأخت كاريه فى جولة بحثها دعنا ننظر إلى المنطقة التى سيتحدد فيها مستقبلها». أما

(١) تيودور درايزر Theodore Dreiser (١٨٧١ - ١٩٤٥م) روائى أمريكى وكاتب مسرحى وصحفى. ولد لأبوين فقيرين بولاية إنديانا، بدينان بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، وبحافظان عليها، وكان ترتيبه الحادى عشر بين إخوته البالغ عددهم اثنى عشر فرداً. ظل يعمل بالصحافة لسنوات طويلة، حيث حقق نجاحاً مالياً ملحوظاً، وفى عام ١٩٠٠م نشر أول رواية له وهى «الأخت كاريه» التى فشلت فشلاً ذريعاً، بدعوى ما فيها من إباحية تتنافى مع مبادئ السلوك للمحتمس فى المجمع الأمريكى، لكن درايزر لم ييأس، وظل يعتقد فى نفسه بأنه روائى، واستطاع بروايته التى أصدرها بعد ذلك وهى «جنى جيرهاردت» (١٩١١م) أن ينبجج فى ترسيخ قلمه ككاتب روائى. ثم كتب عملاً روائياً من ثلاثة أجزاء هو «ثلاثية الرغبة» يتناول مسار الحياة العملية للأسمالي كوبرود. أما عناوين الأجزاء الثلاثة فهى على النحو الآتى: «الراسمالي» (١٩١٢م)، و«العلاق» (١٩١٤م)، ثم «المبقرى» (١٩١٥م). وبعد ذلك بعشر سنوات أصدر «التراجيليا الأمريكية». وفى عام ١٩٢٨م كتب عملاً غير قصصى بعنوان: «نظرات درايزر إلى روسيا»، وهذا مهتماً اهتماماً كبيراً بالاشتراكية، وشغل ببعض الأنشطة السياسية. ثم انضم إلى الحزب الشيوعى قبل موته بفترة قصيرة. وقد كتب درايزر عدداً من المسرحيات، أحسنها «يد الحزاف» (١٩١٨م)، كما كتب أعمالاً كثيرة غير قصصية منها على سبيل المثال «مأساة أمريكا» (١٩٣١م)، و«الفجر» (١٩٣١م)، و«أيام صحفية» (١٩٣١م)، كذلك كتب الشعر الحر، لكنه دون المستوى. وفى مجال القصة القصيرة ترك درايزر ثلاث مجموعات اختيرت سنة ١٩٤٧م ضمن «أحسن القصص القصيرة». ومن الأحكام التى ترددت بالنسبة للدرايزر فى محيط الأدب الأمريكى أنه بعد أعظم مثل أمريكى للملعب الطيعى فى الأدب، لكن هذا الحكم يمد فى نظر بعض الباحثين والنقاد إسرافاً فى التبسيط أدى فى الواقع إلى خطأ بالغ فى تفسير نصوص أعماله، كذلك يرى بعض النقاد أن اتهامه بدمارة الأسلوب يفترض إلى تعديل.

وجهة النظر التي يقدمها درايزر فى هذه الرواية، فإننا حين نفتحها فحسباً
دقيقاً نجدها معقدة بصورة مذهلة، فحضور درايزر لا يكفئه فقط من أن يصف
العالم من خلال عيني هذه الشخصية أو تلك، وإنما يثبت فى الرواية حضوره غير
المنظور.

ولأنه لمن العسير تحديد المقصود بحضور المؤلف فى روايته؛ لأنه من الواضح
أن كل كاتب يكون له حضوره فى عمله، ونحن نستشعر ذلك - مثلاً - فى اختياره
للجزئيات، وفى الأسلوب الذى يعكس موقفه تجاه مادته؛ بيد أن حضور درايزر
شيء أكثر من ذلك، فابتداء من المشهد الافتتاحى الذى يصور رحيل كاريه القلق
عن شيكاغو Chicago بعد أن نبذت نهائياً حياة هارستود Hurstwood البائسة فى
فندق بورى Bowery الرخيص - ابتداءً من هذا المشهد يقوم درايزر بالتوضيح
والتبرير والإقناع والتفسير للقارئ، وأحياناً نشعر بحضوره فى وصف الحدث.

مهما كان إحساسها بالأسى لفراق أفكارها وذكرياتها الخاصة؛ فقد
كان من المؤكد أن تراجعها فى ذلك الوقت عما عقدت عليه النية لم يكن
فى صالحها. تدفقت الدموع من عينيها، عندما قبلتها أمها قبله الوداع،
وعندما سمعت ضجيج العربات فى وابلور الطحين، حيث يعمل والدها
أثناء النهار، أحسست بشجى الحزن فى حلقها، وتصاعدت منها أنفاس
الحسرة وتنهدياتها المشجبة، وهى تمر ببصرها على مشارف القرية
وضواحيها الخضراء التى ألفتها، ولم يعد من الممكن أن تستعيد الخيوط
التي كانت تشدها برقة وحنان إلى موطن الصبا، وعهد الطفولة.

وأحياناً يقطع درايزر الحدث بكلام جانبي خاص مثل قوله:

حينما تترك البنت البيت، وهى فى الثامنة عشرة من عمرها، تفعل
أحد أمرين: إما أن تسقط فى أيد أمينة فيكون ذلك خيراً لها، وإما أن
تتحرر بسرعة من تقاليد البيئة الخاصة وفضائلها، وتدعى مستوى
الفضيلة العالمى، فيكون ذلك وبالأعلى عليها.

وكثيراً ما يدمج وجهة نظره مع وجهة نظر شخصياته، ففى المشهد الذى تصل فيه كاريه إلى محطة شيكاغو يظل القارئ مرتبطاً بوجهة نظر كاريه، على امتداد ما يقرب من الصفحتين اللتين ينتهيان باللقاء مع أختها:

بدأت أختها بالسؤال: «عجباً! كيف حال الأهل جميعاً فى البلدة . كيف حال أبى وأمى؟».

أجابت كاريه وعيناها تتطلعان إلى بعيد، حيث يقف درويت Drouet فى نهاية الممر الذى بين المقاعد، تجاه البوابة المؤدية إلى غرفة الانتظار والشارع، متجهاً بيسره إلى الخلف، فلما رأى أنها أبصرته، وأنه بأمان من رؤية أختها، قفل راجعاً بعد أن الملح لها بابتسامة خفيفة وأنها كاريه وحدها، فلما مضى فى طريقه أحست بأن شيئاً ما قد ضاع منها، وعندما اختفى عن ناظرها أحست بوطأة غيابه عنها.

ثم فى داخل السياق الواحد الذى يمكن أن يؤخذ الجزء الأول منه على أنه استمرار لوجهة نظر كاريه يقوم درايزر بإقحام الحدث. نرى ذلك فى قوله: «مع أنها كانت مع أختها أشد إحساساً بالوحدة، تشعر أنها شخص وحيد فى بحر متلاطم لا عقل له». ومن الواضح أن كاريه ليست هى التى ترى نفسها كذلك، «شخص وحيد فى بحر متلاطم لا عقل له» فالصورة ذات وظيفة أعمق من الدلالة على محنة كاريه، فهى تعبر أيضاً عن حضور غير معلن، وحينما حركت مناظر شيكاغو مشاعر كاريه انعكس ذلك عليها بما يعبر عن سعادتها، لكن هذا الإحساس لم يكن إحساس فتاة بسيطة فقط، وإنما هو إحساس شخص آخر امتزج بإحساسها. وهكذا نشعر بحضور درايزر المستمر فى الفقرة التالية:

حين كانتا تنطلقان على طول الطريق المعبّد الأملس مرت عليهما مركبة، ورأت شخصاً يقف، وخادماً يترجل من المركبة، ويفتح الباب لأحد السادة الذى بدا رجلاً مرفهاً غير مشغول بالعمل، كما بدا عليه أنه عائد من إحدى متعه المسائية. وعبر المروج الواسعة الياقة الحُضرة رأت

مصاييح تشع ضوءاً خافتاً على محتويات أنيقة بالداخل، ولم يكن ما أبصرته عينها هناك سوى كرسى ومائدة وركن منمنق، لكنها فتنّت بها كما لم يفتنتها شيء آخر. وروادتها حيثئذ الخيالات الصببانية عن أماكن الجن ومساكن الملوك، وتخيلت أن عبور هذه المداخل المنحوتة الفخمة، حيث المصاييح الكروية، ومصاييح الكريستال التى يتألق ضوءها على الأبواب المزدانة بالواح من الزجاج المبرقش، ليس إلا شغلها الشاغل، أو أميتها التى لم تتحقق، وأيقنت أن سعادتها ليست إلا فى هذا المكان.

ولسنا بحاجة كبيرة إلى أن ندرك أن انفعال كاريه السريع الذى أثارته نظرة عابرة لمركبة، وخادم، ورجل من السادة المرفهين الذين لا يمارسون عملاً، ورؤيتها «مصاييح تشع ضوءاً خافتاً على محتويات أنيقة بالداخل» و«الركن المنمنق» و«المدخل المنحوتة الفخمة» - هذا الانفعال نفسه بمظاهر الغنى والترف عبر عنه درايزر فى كل خبر من أخبار سيرته الذاتية المطولة. ولسنا بحاجة كبيرة إلى أن نذكر القارئ بذلك حتى يدرك أن درايزر يعبر هنا عن نفسه. على أن درايزر فى تصويره لشخصية كاريه لم يكن مقتنعاً دائماً، بل إنه بتصويره الساخر لها، دعم نمو الشخصية التى بناها فى كل مشهد تقريباً - أى حضوره غير المعلن.

وقد أدى اندماج درايزر مع شخصياته إلى وجود شخصيات مركبة من كاريه/ درايزر، أو درويت/ درايزر، أو هارستود / درايزر. وبذا يصبح المضمون النهائى لرواية الأخت كاريه هو التعبير عن الحضور القوي، الحضور الشامل الذى يعد جزءاً مكملًا فى كل حدث، وكل موقف، وكل قيمة صريحة أو ضمنية.

وحين نمضى مع الفقرة السابقة ندرك أن الشخصية التى تبزغ فيها هى شخصية درايزر أكثر منها شخصية كاريه:

تمنت أن تسير الهوينى هنالك على ذلك الممر الفسيح، وتجتاز ذلك المدخل الفخم الذى يشع جمالاً كأنه الجوهرة، وأن ترفل فى النعيم والرفاهية بامتلاك الأموال وإصدار الأوامر - آه. كيف يذهب عنها الحزن

بسرعة! كيف تنتهى فى لحظة هموم القلب وآلامه! حدثت النظر طويلاً
مذمومة مبتهجة مشتاقة، وفى تلك الأثناء كان صوت الإغراء المورق
يهمس فى أذنها:

«يا له من بيت رائع، ليت لنا بيتاً مثله» هكذا قالت مسسر هيل Hale
بحزن، عندئذ قالت كاريه: «ومع ذلك يقولون: ليس هنا إنسان سعيد أبداً».

فهذه الفقرة إذا نظرنا إليها على أنها تعبير عن بهجة كاريه الساذجة، وأمنيته
التي تنوق إلى تحقيقها، وتفلسفها فى التفكير فهى غير مقنعة، لكن إذا نظرنا إليها
على أنها تعبير عن الحضور غير المنظور للمؤلف، ذلك المؤلف الذى يدخل إلى
الحدث فى الرواية من خلال تكتيك الكلام عن شخصياته، فإنها ممكنة التصديق،
كما أنها تؤدى دورها المرسوم، فكاريه هنا شيء آخر أكثر من تلك الفتاة البسيطة،
التي تنساق وراء رغباتها، وتستقل من حالة إلى حالة أخرى، وذلك الشيء الآخر
فى كاريه هو الذى نستجيب له.

والسبب الذى من أجله ينبغى أن يكون هذا الحضور غير المنظور، وغير
المعلن هو مفتاح المعنى المؤثر للرواية يمثل التحدى الكبير الذى يواجهنا فى نقد
درايزر. من المقطوع به أن هذا السبب لا يتمثل فى بساطة درايزر، حتى فى فلسفته
الفجة الضحلة، ولا يتمثل فى تلك العبارات التي يمكن أن تكون تقارير مجردة،
تربط درايزر بالطبيعة الفلسفية.

وعلى العكس من ذلك أرى أن القوة الأدبية للرواية تكمن فى الطريقة
الفريدة لإحساس درايزر، كما فى ذلك الإحساس الذى يلازم كل مشهد، فهو
يتحول إلى رمز يعبر عن المعنى الفني، وما نقصده بإحساس درايزر هو قيمه
الشعورية لا قيمه التعبيرية، تلك القيم التي تولد استجابته الخاصة لما هو محزن فى
الحياة، وتولد نمطه الخاص فى الانشغال ببنى الإنسان، وتولد صدقه - وإن يكن
ساذجاً- فى سبر أغوار البواعث الإنسانية، وتولد وعيه الصحيح بقسوة المجتمع،
وتولد رد فعله الذى يتسم أحياناً بالتوقير، وأحياناً أخرى بالحيرة والذهول- تجاه

أسلوب الحياة فى أمريكا. هذا الاندماج بين النفس والفن هو الذى يطلق صوت درايزر.

واستمرارنا فى الاستجابة لذلك الصوت يشبث صحة الاعتماد عليه كرمز معبر، وقد اعتدنا أن ننظر إلى الرموز المعبرة، بوصفها خاصية مميزة للقصة، أكثر منها للرواية. والواقع أن معظم المحاولات التى سعت إلى تطبيق التكنيكات النقدية الخاصة بتحليل الشعر على أعمال قصصية لم تقدر حق قدرها، وأيًا ما كان الأمر، فإن الإنسان يشعر بأن الأساس الذى تستند إليه مثل هذه المحاولات أساس صحيح، وهو أساس يؤكد أن المعنى فى الفن الأدبى يكمن فى الصياغة الرمزية الخاصة للتجربة التى يثلها العمل، لكن من الممكن أن تكون الأشكال الرمزية السائدة فى القصة مثل صورة بروفروك Prufrock، وأنماط الاستعارة فى الأرض الخراب، والسخرية فى التقديس The Canonization ليست هى الأشكال التى نبحث عنها عند فحص عمل من الأعمال القصصية؛ لأن الأسلوب الذى تصاغ به المعانى فى الرواية ليس أسلوباً مقتصدًا تمامًا، ولا دقيقًا غاية الدقة، ولا محدودًا كل التحديد، فالنثر - كما يقول ف. ر. ليفز - يعتمد بطبيعته على التأثير المتراكم، صحيح أنه يجب البحث عما يجعل للعمل القصصى دلالة رمزية، بنفس الأساس الذى نتناول به القصة، لكن دون تأثير مسبق بنقد الشعر، ففى الصورة الكلية للرجل العجور التى يقدمها إليوت فى قصيدته الشيوخوخة Gerontion نجد رمزاً مؤثراً يعبر عن فقدان الهدف الإنسانى، وعن الجذب الروحي، فحينما يقول الرجل العجور: «امرأة تعمل فى المطبخ، وتعد الشاي، وتعطس فى المساء، وتنخس البالوعة العصبية» ندرك المعنى الذى تجسده الصورة ونستجيب له، وهنا نجد نفس القوة المعبرة فى صورة كاريه، وهى تقف قلقة مرتابة أمام مصنع أحذية شيكاغو، إلا أن إحساس الكاتب هنا جزء من القوة المؤثرة للصورة.

ارتفعت العاصمة المركزية بكاملها ارتفاعاً هائلاً فى الفضاء، وسيطرة تامة بما يثير الرعب فى نفس الشخص العادى الذى يبحث عن عمل،

ويصيبه بالارتباك والذهول، ويصنع فجوة تبدو واسعة وعميقة بين الفقر والغنى.

دخلت كاريه إلى هذه المنطقة التجارية المهمة مخلوعة الفؤاد، وسارت شرقاً بطول شارع فان بيورن Van Buren Street عبر منطقة لم تكن ذات أهمية كبيرة، إلى أن أفسدتها أعداد كبيرة متراسة من الأكواخ، وساحات الفصح، وأخيراً أصبحت بحذاء النهر، انطلقت بشجاعة إلى الأمام، تدفعها رغبة شريفة في العثور على عمل، ولا يعوقها في كل خطوة إلا ولع بمشهد باد للعيان، وإحساس باليأس بين أمارات كثيرة، تدل على القوة والعنف الذي لا تفهمه. هذه الأبنية الفسيحة، ماذا تعني؟ وتلك الطاقات الغريبة والمؤسسات الضخمة لأى غاية وجدت؟ ثم يقول بعد ذلك:

كان أمرًا يثير الدهشة الكل ضخم هائل، والكل بعيد جدًا، انهارت روحها المعنوية، وخفق قلبها في وهن، حينما فكرت في دخول أى مؤسسة من تلك المؤسسات الضخمة لتسأل عن شيء ما تقوم به- شيء ما تستطيع القيام به- أى شيء.

إنه من الخطأ أن نفرض النظر عن هذه الفقرة ، بمقولة، أن درايزر - خلافاً للإليوت- عجز عن أن يخلق صورة موضوعية تثير معناها بمفردها، وأنه أقحم نفسه فيما يمكن أن يكون وصفاً محدداً قاطعاً، فالواقع أن المشهد بدون الإحساس بحضور درايزر، لا يزيد كثيراً عن كونه محاكاة هزلية تثير السخرية، فالموضوع في ذاته وهو فتاة المدينة الصغيرة التى تبحث عن أول فرصة عمل لها فى المدينة الكبيرة- هذا الموضوع له كل تفاهة موقف هوراتيو ألجر Horatio Alger؛ ومع ذلك فإننى أعتقد أننا إذا أحطنا علماً بإحساس درايزر، ذلك الإحساس الذى يندمج ويتحول إلى أسلوب معين فى الكتابة قد يكون، من جهة أخرى، ساذجاً وعملاً فإن الفقرة مثال ناجح لقوة درايزر المعبرة. وبدون السمة الخاصة للمعنى التى يعيها

المشهد الأمريكى إذ يثير عجباً ساذجاً بروعته وفخامته، وفى نفس الوقت يخلق شعوراً بالإحباط وخيبة الأمل، بإعراضه وعدم اكتراثه بكثير من العاجزين البائسين- بدون هذه السمة الخاصة للمعنى لا نفهم درايزر حق الفهم.

ومهما يكن فإن الإشارة إلى حضور درايزر، كوسيلة فعالة فى إدراك المعنى الدال لا يكفي، فالطريقة التى يعمل بها هنا الحضور فى تطوير الشخصية والموضوع شرط ضرورى أيضاً لفهم قوة الرواية؛ لأن مفهوم درايزر للإنسان بوصفه ذلك المفهوم الذى يحدد قيم كل من شخصياته الثلاث الرئيسية يظل ثابتاً بصورة فريدة طوال العمر كله؛ فالنجاح المادى فى الحياة، وما يصحبه من مكاسب هو ما تعتد به كاريه، ودرويت، وهارستود، وما يميكن الإنسان من أن يعيش فى عالم يسيطر عليه الانتهازيون من رجال المال، وذوى النفوذ والسلطان هو الذى يوجه الخطط والأمال والأحداث لدى كل شخصية من الشخصيات المحورية فى الرواية؛ والمثل الأعلى للحياة متماثل تماماً لدى كاريه، ودرويت، وهارستود، فهو عالم ذو حياة أحسن وأفضل، ومن ثم فإن صور هذا العالم تعرض فى كل مشهد تقريباً؛ لأنها كانت هى الصور التى تعبر، بوعى وبغير وعى، عن الإنسان كما يعرفه درايزر، فبالنسبة لكاريه وهى تغادر كولمبوس Columbus إلى شيكاغو، كانت هناك الأنوار الكثيرة المتلألئة، والأصوات المدوية، والحياة الصاخبة، وصور كثيرة فخمة للحياة الإنسانية:

لم تمتد رؤيتها للحياة الأفضل فى شيكاغو ذات مرة إلى مستويات الثراء، وأحدث صيحة فى عالم الأزياء، وبلوغ المنزل الرفيعة، وهى الأشياء التى حرصت عليها فيما بعد، فقد كان ما تتوق إليه من الحياة المادية، وتحس أنه فى متناول يدها، لكنها عاجزة عن تحقيقه هو العمل فى أحد المحال التجارية لذا انصرف تركيزها مباشرة إلى فتيات المحال التجارية فقد كن لطيفات بعمامة، وكان بعضهن وسيماً، مع جو الاستقلال وعدم المبالاة، أصبح لهن مذاق خاص يضىء عليهن سحراً

وجاذبية، وكانت ملابسهن أكثف، وفي حالات كثيرة رائعة، وحينما كانت تنظر في عين واحدة منهن فإلما كانت لتتعرف فيها على تحليل قاطع لوضعها هي - فهي عاجزة من ارتداء الأزياء الفاخرة، ومازال عندها أثر من السلوك الذي ظنت أنه يجب أن تسمك به، فيتضح للجميع من هي، وما حالتها، واشتمل الحقد بقلبيها، وأدركت بطريقة غامضة إلى أى حد تستحوذ المدينة على الثروة، وعلى أحدث الأزياء، وعلى الرفاهية - على كل زينة للمرأة، وتاقت من صميم قلبها إلى ارتداء فاخر الثياب وإلى الجمال.

ومرة أخرى حينما استقرت كاريه في شقة مريحة، بيئة أرقى من بيئة درويت المتواضعة، كان تصوير درايزر أكثر تعاطفًا مع قيم كاريه، مما يساعد على إبراز السمة الخاصة للمعنى، الذى تنميه طريقته فى رؤيته لشخصياته.

كانت كاريه تلميذة فطنة بطرق الثراء - بطرق الثراء السطحية - ما أن ترى شيئاً حتى تشرع على الفور فى الاستفسار عن كيفية النظر إليه، والارتباط به على الوجه الأكمل، وليكن معلوماً أن هذا ليس شغوراً حسناً، أى ليس من الحكمة، ولا تبلى أعظم العقول بمثل هذا الابتلاء، وعلى العكس فإن أقل العقول تنظيماً ليس مشوشاً هذا التشويش. لقد قلن عنها فيما بينهن بحذر ومكر إن الملابس الأنيقة تغريها إغراءً شديداً، فلما أقبلت عليهن، وأضحت فى سدى، بمقدورها فيه أن نسمع دفاعهن عنها، لم تسمع أذانها إلا ما يرضيها ويشبع رغبتها.

وقد كيفت كاريه استجابتها لكل الأشخاص وفقاً لنفس المبدأ الذى كانت تسترشد به فى تحقيق حياة مادية أفضل، سواء أكان هؤلاء الأشخاص ممن التقت بهم لقاءً عابراً، أم كانوا ممن أنشأت معهم علاقات حميمة، فحينما جرت محادثة بينها وبين بائع فى أحد المحلات كان يركب القطار معها، وراح يصف لها شيكاغو، نرى درايزر يقدم وجهة نظر كاريه تعليقاً على ذلك بقوله:

كان ثمة صداع خفيف ألم برأسها بسبب ما وصفه الرجل لها، وأرقها الحزن لإحساسها بالخلو من المعنى، مع وجود الروعة والفخامة، وأدركت أن ما يهمها ليس جولة من المتعة، وأنه ما يزال هناك شيء ما مأمول، في كل منظر مادي وصفه الرجل لها.

لقد كانت كاريه عند درايزر فارساً صغيراً أعد بعض الإعداد، وهو يفامر ليستكشف المدينة ذات الأسرار الغامضة، وتراوده أحلام جامعة عن شيء مبهم، أبعد ما يكون عن السيطرة عليه، تلك السيطرة التي تجعل هذا الشيء فريسة، وهدفاً يمكن الوصول إليه.

إلا أن المشهد الفعلي، عندما وصلت كاريه إلى الجهة التي كانت تقصدها تعارض تعارضاً مباشراً مع أحلامها. وقد رجع درايزر بالواقع المؤلم للموقف الحقيقي، بين تخيلاتها الوهمية، التي أهاجها التأثير بجدة المشهد وغرابته عليها، مشهد دخول القطار إلى المدينة الكبيرة:

على رصيف المحطة أقبلت امرأة عادية إلى حد ما، ذات وجه شاحب نحيل، تعرفت على كاريه، فهزّلت إلى الأمام نحوها، وإبتدتها قائلة: «عجباً! الأخت كاريه!» وكان ثمة عناق فوجيب بينهما، عناق آلى لا حرارة فيه.

وعلى الفور أدركت كاريه التغير المؤثر للبيئة، ففي وسط هذه الصورة التي كونها خيالها عن ضوضاء المدينة ومستحدثاتها أحست ببرودة الواقع، فلا وجود لعالم الأضواء والمتعة؛ ولا وجود لجولات الترفيه والتسلية، وما هي ذى أختها، تحمل قدراً كبيراً من جهامة التغير والعمل المضني.

هنا، في هذه البداية البسيطة، يتمثل النموذج الذي اتبعه درايزر طوال تطوره الرواية المسهب والمجهد، وهو نموذج يزيد من قوتها المعبرة، من خلال التقديم المتنوع لموضوعها الأساسي: وهو إحساس الإنسان بالتناقض بين ما في نفسه من صورة مثالية للعالم، وما يحيط به فعلاً من واقع كربه لا مفر من مواجهته. وبدلاً

من أن تنعم كاريه بالحرية التى كانت تتوق إليها، وجدت نفسها حبيسة عالم رتيب، هو عالم أسرة شقيقتها؛ إذ أصبحت تقيم فى حجرة كتيبة بالطابق الثالث، فوق حانوت بدال، ويصف درايزر هذا المشهد وصفًا منظمًا، وفى نفس الوقت يعكس رد الفعل الذى يثيره فى نفس كاريه.

أحست بوطأة الحياة الضيقة الهزيلة، فجدران الغرفة كسبت بأوراق خلّت من التناسق، وأرضيتها غطيت بحصير مهترئ، معقد الخيوط، على حين فرشت الردهة بسجادة رقيقة بالية، وباستطاعة أى إنسان أن يدرك أن هذا الأثاث كان من نوع حقير، وقد تم تجميعه على سبيل الترتيع السريع مما يباع للمنازل بالتقسيط.

ولعل أهم أثر بارز ترتب على فرض درايزر نفسه فرضًا دائمًا، بحضوره طوال العمل، قد تحقق باندماجه المتعاطف مع كل شخصية من شخصياته. فكل شخصية من شخصياته الثلاث الرئيسية تتبّنه حرمة القانون الأخلاقى للمجتمع؛ كاريه بموافقتها على أن تصبح خلية للدويت، وسماحها لنفسها أن يحملها رجل بالقوة مع زوجته وأسرته؛ ودويت بإغرائه فتاة بريئة فى حالة عوز تقريبًا لتصير خلية؛ وهارستود يهجر بيته فى سبيل امرأة أخرى، بعد سرقة خزانة صاحب العمل الذى يعمل عنده، لكن درايزر راح يبذل غاية جهده فى كل حالة، من أجل تبرير الأفعال التى ارتكبتها شخصياته، فهو لا يألو جهدًا فى أن يظهر كاريه، وقد خلّت من كل خصائص المرأة الساقطة، فليس لديها من التواضع الجنسية ما يتجاوز المستوى الطبيعى المعقول؛ ورضاها بأن تصبح خلية للدويت لم يكن فى الغالب قرارها الخاص، وإنما كان قرارًا أملتته ظروف نشأت من الرغبة الفطرية فى حياة أفضل، فى عالم لا يتيح لها من فرص التمتع بهذه الحياة إلا هذه الفرصة، التى فى متناول يدها.

ودرايزر يقدمها بوصفها فتاة ساذجة ثقيل مساعدة شخص ودود كريم الطبع، فى وقت كان رفض هذه المساعدة من جانبها، يعنى الهزيمة والاندحار.

ومن جهة أخرى، يقدم درايزر درويت بقدر مماثل من التبرير؛ فهو يبين أن فى طبيعته ميلاً والمجذاباً نحو النساء الفاتنات، ومع ذلك فإن زواجه إذا كان قد عاق تحقيق صورة الحياة الطيبة عنده، إن لم يكن قد منعها، فإنه ثرى متعطل ذو خبرة وتجربة. ويذكر درايزر أن درويت انتابه شعور بالأسف، عندما التقى عرضاً بكاريه فى الشارع التجارى بشيكاغو تتضور جوعاً، وقد ارتدت أسماً بالية، وليس لها معين أو نصير.

أما هارستود فقد كان بحاجة إلى عناية المؤلف، وقد حظى فعلاً بكل اهتمامه، وقد كان تبرير رغبته فى هجر أسرته من أجل صديقته العشيقة التى خدعها فى أمر زواجه، كان هذا التبرير أكبر مشكلة واجهت درايزر، لكنها كانت المشكلة التى حقق بها أعظم نجاح فى تقديم الشخصية؛ فهو يصور الحياة الكريهة المنفرة التى يقاسيها هارستود فى البيت، حيث يعيش مع زوجة أنانية مكدره للصفو، تصارع من أجل تحسين وضعها الاجتماعى، بتزويج ابنتها زواجاً منفعياً من الناحية الاجتماعية. فإذا رأينا مثل هذه المعاناة لرجل فى أواسط العمر حقق قدراً من النجاح، وله منزلته الاجتماعية، فإن إمكانية قيام علاقة حميمة بينه وبين فتاة شابة فاتنة لا يكون مبعثها استحسانها والإعجاب بجمالها فقط، وإنما هو أمر مرجح تماماً، فى ضوء علاقته السيئة بزوجه. لقد استحوذت الفتاة على نفسه وجن بحبها، فى الوقت الذى كانت فيه زوجته النكدة تعذبه، وتنغص عليه حياته وتزيده نفوراً منها، ومن ثم اندفع إلى عمل لم يكن يد من إقدامه عليه، وهو الفرار بالمال والفتاة.

فإذا نظرنا إلى هذه التبريرات مجردة من سياقها الذى عرضت فيه عرضاً مسهباً بعناية، فإنها تكون غير مقنعة فى الغالب، أما إذا أخذنا فى الاعتبار الحضور الدائم لإحساس درايزر واندماجه كاملاً مع شخصيته الرئيسية، فإن موقف هارستود يصبح موقفاً صحيحاً قابلاً للتصديق.

ولدينا فى المشهد، الذى قام فيه حارس باب المسرح يدفع هارستود فى الجليد، مثال مطابق تمامًا، فثمة محاولة واضحة فى تجرد المخابرة الصحفية وعدم تحيزها، لكن المراسل الموضوعى عند درايزر يفسح الطريق دائماً للمراقب المستجيب .

شرح سيمر بالقرب من الباب الجانبي، ثم نسى ما كان قادمًا من أجله، فتوقف هنيهة، وراح يدعك المعصمين ليدفنهما، وفجأة تذكر أنه باب المسرح !

اقرب من المدخل، وانسل فيه.

قال له الحارس وهو يحدق النظر إليه: «ماذا؟» وما أن توقف حتى فحسه بدقة، ودفعه بشدة وعنف، وهو يقول له: «اخرج من هذا المكان».

حاول هارستود أن يوضح موقفه، حتى فى أثناء دفع الحارس له بقوة وخشونة، فقال: «أنا أريد مس مادندا Miss Madenda أنا على حق فيما أقول. أنا-».

دفعه الحارس دفعة أخيرة، وأغلق الباب وراءه، وحيثما انزلق هارستود وسقط فى الجليد، فأصيب بجراح، وانتابه إحساس غامض بالخلج. وطفق يصيح ويسب الحارس بحماسة وغباء، ويقول: «لعنك الله يا كلب! حققت عليك اللعنة يا وغد». وحينما كان يزيل ما علق بمعطفه الحقيقير من ثلوج ذائبة، راح يقول: إننى - إننى كنت أستأجر أمثالك عندى فيما مضى».

وفى تلك اللحظة تفجر فى نفسه شعور شرس تجاه كاريه. مجرد شعور، تفكير غاضب إزاء كل ما أفلت منه.

إن إدراك درايزر للوجود الإنسانى يتسم بالاكثاب، وهو يكتب بهذا الإدراك الذى يرى أن البشر مقيدون بوجود آلي، تخضع فيه آمال الإنسان ورغباته للبيئة والظروف. لكنه يكتب أيضًا عن إيمان راسخ لا يتزعزع بأن الإنسانية يمكن أن

تتحقق فى هذا العالم، أى أن تعاطف الإنسان قيمة يمكن إدراكها وتمييزها على الأقل، إذا كانت هى القيمة الوحيدة فى الواقع، وهذا الإيمان هو الذى يجد تعبيراً عنه فى أسلوب درايزر، فى ذلك الحضور القوى غير المعلن، الذى يمنح رواياته طاقته المعبرة الفريدة.

(٣)

«حينما أرقد محتضراً»

وليم فوكنر

حين ظهرت قصة فوكنر Faulkner^(١) «حينما أرقد محتضراً»-As I Lay Dy- ing في عام ١٩٣٠م لم يكن من المدهش أن تعد سبة في جبين الطبيعة،

(١) وليم فوكنر (١٨٩٧-١٩٦٢م) أحد الروائيين الأمريكيين الكبار، بل أحد كبار الروائيين العالميين في القرن العشرين الذين تركوا بصمات واضحة على الفن الروائي، وتميزت أعمالهم بمذاق خاص. ولد في نيو البانى التى تبعد خمسة وثلاثين ميلاً عن أكسفورد عاصمة لافايت التابعة لولاية المسيسي، إحدى ولايات الجنوب الأمريكي. وحينما كان لا يزال طفلاً صغيراً رحلت الأسرة من نيو البانى إلى أكسفورد، ومنذ ذلك الوقت ارتبط فوكنر بأكسفورد فتعلم في إحدى مدارسها، وحاش فيها، ولم يكن يغادرها إلى مكان آخر إلا لظروف خاصة، كإحبابه إلى نيويورك لبعض شغونه، أو ترده من حين لآخر على هوليوود التى كان يرتبط بها ارتباط عمل بكتابة بعض النصوص السينمائية، أو سفره في زيارة خارج أمريكا وخاصة لأوروبا واليابان في السنوات الأخيرة من حياته؛ ولما دخلت أمريكا الحرب العالمية الأولى ولم يكن مجنناً بالجيش قرر التطوع في القوات الجوية الكندية، لكنه لم يحارب وعاد إلى بلده، ودخل جامعة المسيسي بمض الوقت، وأحرز تقدماً في دراسة اللغتين الفرنسية والأسبانية، على حين أخفق في دراسة الإنجليزية، ولم يكمل تعليمه الجامعي على أي حال. وفي أواخر عام ١٩٢٠م سافر إلى نيويورك للمرة الأولى وعمل فيها فترة من الزمن أتيح له خلالها الاتصال بإحدى الجماعات الأدبية، ثم ما لبث أن عاد إلى بلدة أكسفورد. وفي عام ١٩٢٥م سافر إلى نيو أورليانز، ومكث فيها ستة أشهر، وكانت هذه فرصة لأن يشترك في ندواتها الأدبية، ويتعرف على أدبائها البارزين، وخاصة شروود أندرسون الذى كان في قمة مجده الأدبي حينئذ، وكان له فضل كبير في تزكية فوكنر وتقديم أولى أعماله الروائية للنشر، وهي رواية «أجر الجندي» التى نشرت في عام ١٩٢٥م أو أوائل عام ١٩٢٦م. وفي العام التالي صدرت له الرواية الثانية، وهي «البعض» لكن كلتا الروايتين كانت بمثابة خطوة البداية لرحلة فوكنر الفنية؛ أما أعماله الروائية التى صدرت بعد ذلك فهي: «سارتورس» (١٩٢٩م)، «الصوت والغضب» (١٩٢٩م)، «حينما أرقد محتضراً» (١٩٣٠م)، «الحريم» (١٩٣١م)، «الضوء في أغسطس» (١٩٣٢م)، «بابلون» (١٩٣٥م)، «أبسالوم أبسالوم» (١٩٣٦م)، «التنخيل البري» (١٩٣٩م)، «البيلة» (١٩٤٠)، «البعث يا موسى» (١٩٤٢م)، «المتنفل في الغبار» (١٩٤٨م)، «وخرافة» (١٩٥٤م)، لكن هذه الروايات جميعاً ليست على مستوى واحد من القيمة الفنية، فأربع منها تنال احتراماً عاماً من النقاد بأنها أعمال كبرى وهي: «الصوت والغضب»، «حينما أرقد محتضراً» و«الضوء في أغسطس»، و«أبسالوم أبسالوم»، أما بقية الروايات فهي لا ترقى في جملتها إلى مستوى هذه الأربع.

فموضوعها يدور حول بعض المشكلات الاجتماعية، إذ تصف ما واجهته أسرة فقيرة من البيض في الجنوب من شدايد ومخاطر لا يمكن أن تصدق، بما في ذلك الفيضان والحريق، والخط العائر من الناحية البيولوجية، وذلك حينما كانت تقوم برحلة إلى مدافن الأسرة. والرواية تقدم مظاهر شاذة ومرعبة لهذه الرحلة كالرائحة الكريهة، التي تفوح بصفة مستمرة من الجثة المتعفنة، وتحليق الصقور، وتعقبها للعبية التي تحمل تابوت الميت الذي صنع في البيت، والصورة المشوهة للشقب الذي أحدثه طفل مخبول في التابوت، قبالة وجه المرأة الميتة. ويكمن مغزى الرواية في روح التضامن والتكافل التي لا تقهر عند الأمرة؛ والتي أصرت على التغلب على مصاعب الرحلة ومخاطرها الرهيبة التي لا تصدق، بتصميمها على الوفاء بالوعد للام الميتة، بأن تدفن رفاتها في مقابر أسرة والدها.

من النادر أن يعنى مثل هذا النقد بقضايا الشكل والتكنيك. وحقيقة الموقف - فيما يبدو- أن فوكنر أثر استخدام منهج تيار الوعى في سرد قصته، وأنه على الرغم من أن منهج فوكنر معقد في التحليل النقدي، فإن الأحداث وتفسيرها يمكن مع ذلك

وفوكنر يركز في رواياته بعامة على الجنوب الأمريكى الذى يتنمى إليه، والذى كان شديد الإحساس بماضيه، ويتاريخ عائلته في ريعه؛ ومن ثم استحوذ موضوع الجنوب على حاسته الفنية وفرض نفسه على أعماله فرضاً. وقد خلق خياله مكاناً أساسياً تجري فيه أحداث معظم رواياته، وهذا المكان الخيالى يشبه موطنه الذى كان يعيش فيه. أما اسمه الذى اختاره فهو مقاطعة «يوكنا باتاوا» التى يفترض أنها في الشمال الغربى من ولاية المسيسيبي، وأما صاحبها فهو «جفرسون». ويشير النقاد الذين يعرفون جغرافية موطن فوكنر أن «جفرسون» ومقاطعة «يوكنا باتاوا» قد استملهما فوكنر - مع اختلاف يسير- من بلدته أكسفورد ومقاطعة لافايت، بما في ذلك نوعية السكان، من حيث إن عدداً كبيراً من سكان المنطقة كان من فقراء الفلاحين البيض والزنوج، الذى يستأجرون الأرض، ويعيشون في أكواخ متداعية، كما أن البلدة نفسها تقع في واحة وحرة تتخلها الوديان العميقة الضيقة.

والى جانب ما تركه فوكنر من أعمال روائية كثيرة كتب عدداً من القصص القصيرة، صدرت في مجموعات منها: «هؤلاء» (١٩٣١م) و«دكتور مارتينو وقصص أخرى» (١٩٣٤م). وقد جمعت قصصه في مجموعة نشرت سنة (١٩٥٠م). كذلك مارس فوكنر كتابة الشعر، بل إنه استهل حياته الأدبية حين نشر ديوانه «الإله فورن الرخامى» سنة ١٩٢٤م، ثم نشر بعد ذلك ديواناً آخر هو «هصن أخضر» سنة ١٩٣٣م، لكن شعره ليس من نوع جيد، ولذا كل هذه الإنجازات الأدبية العظيمة استحق فوكنر أن يمنح جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠م.

أن تُكتشف وتُفهم من العمل، على الرغم من التعقيد المضاعف في تكتيك معقد. ومع أن هذه الرواية تقدم وصفاً محزناً - إلى حد ما- لأسرة فقيرة من أسر الجنوب البيضاء أرغمت على القيام برحلة محفوفة بالخطار، فإنها لا تبلغ المكانة العالية التي بلغتها قصة عناقيد الغضب Grapes Wrath لشتاينيك^(١) وإن كان النقاد يشعرون بأن موضوعها وفكرتها الأساسية يتسميان إلى نفس التقاليد.

لكن قصة فوكنر أكثر تعقيداً من قصة شتاينيك Steinbeck ، وأوغل منها في التجريب، ذلك أن فوكنر ابتداء من قصة سارتوريس Sartoris إلى المكان المقدس Sanctuary ومن قصة أبشالوم أبشالوم Absalom ! Absalom إلى قصة البلدة The Town- دائب السعى وراء أشكال جديدة، يستطيع من خلالها أن يعطى تقديمًا أكثر نضجاً وحيوية لرؤاه في التجربة الإنسانية، وهذا البحث من جانبه عن التكتيكات القصصية الجديدة يدل على إيمانه بفعالية القصة، في استيعاب جوانب التجربة الواقعية للإنسان ونقلها- تلك التجربة التي يمكن أن تُصاغ في غير أسلوب. وليست تجربته في حينها أرقد محتضراً إلا تحقيقاً للمعنى من خلال الشكل.

إلا أن التجربة مع الشكل والتكتيك تتضمن بالضرورة ابتعاداً عن النموذج المتوقع، وإذا بلغ هذا الابتعاد حد الإسراف فإن العمل غالباً ما يكون معقداً، بل مستغلقاً. ومن الأمور المألوفة الآن اتهام الفنانين المحدثين، وخاصة جويس، وفوكنر، بالانجراف والاستغلاق، وقصة حينما أرقد محتضراً التي نحن بصدها مثال صحيح لذلك عند فوكنر. إن تقسيم هذه الرواية إلى أقسام صغيرة يشبه تقسيم أكثر الأشكال تقليدية، إلى فصول^(٢). لكن نظراً لأن ما تتكشف عنه الأحداث

(١) جون شتاينيك (١٩٠٢-١٩٦٨م) كاتب قصصى أمريكى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٦٢م، وقد ظهرت قصته «عناقيد الغضب» في عام ١٩٣٩م، وهو يقدم فيها وصفاً تقريرياً رائعاً لهجرة أسرة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا بحثاً عن عمل.

(٢) تتألف الرواية من تسعة وخمسين تسماً متفاوتة في أطوالها، وهي موزعة دون تساو بين خمس عشرة شخصية تكشف من الأحداث، ومن وضع العائلة بقدر معرفتها وذكائها وبصيرتها، وهي بهذا تكشف الكثير عن ذاتها. إن سبعا من هذه الشخصيات من صائلة «بندرن»، وهم: الأب «أنس» والأم «آدي» وابنتهما الوحيدة «ديوى دل»، و«الأبناء الأربعة» «كاش» و«دارل» و«جويل» و«فاردان» مع ملاحظة أن=

فعلاً لا يستمر بانتظام، كما أن قارئ الروايات قد اعتادوا التوقع، فإن النموذج فى رواية فوكنر ربما يكون عصياً على الإدراك.

إن القصة من الناحية التقليدية تعنى سرداً لأحداث، أو عرضاً لحكاية فى زمن. والواقع أننا نقبل هذه الخاصية كشرط ضرورى للقصة، بل على أنها سمتها المميزة كعمل فني. ومع ذلك فإن ما يفعله الفنان بهذا الشرط الأساسى المعيارى يكون له تأثيره المباشر على أسلوبه الشخصى، وعلى مغزى ما يمكن أن يصوغه فى ذلك الأسلوب ومن خلاله؛ فقصّة ما حدث لأسرة جوياد Joud وقصة ما حدث لأسرة باندون Bunderm كلتاهما ترضى نموذجاً معيارياً واحداً من الزمن فى القصة، إذ إن كلاهما تبدأ بشيء ما يوشك أن يحدث، وتستمر مع تكشف الأحداث حتى يحدث ذلك الشيء. ولكن فوكنر جعل تكنيكه القصصى شيئاً أكثر من وصف للأحداث، فقد قدم شكلاً رمزياً قادراً على التعبير عن بعد أعمق، مما تعنيه الحياة فى الزمن.

إن زمن الوعى الإنسانى فى حينما أرقد محتضراً ليس مجرد زمن تتوالى فيه الأحداث فى تسلسل وترتيب، فهناك أيضاً زمن الوعى الباطنى الذى هو مساوٍ للجانب الواقعى من التجربة الإنسانية، وهذا النوع عند فوكنر يقيس كثافة التجربة الإنسانية، وليس نظامها فى التسلسل والتتابع.

وإذا سلم القارئ بأن فوكنر يتعامل مع كلا النوعين من الزمن فى روايته حينما أرقد محتضراً فإن قدرًا كبيراً من انبهام تجربته فيها يتبدد ويتلاشى. والواقع أن التعقيد يبقى، لكنه تعقيد منوط بالمعنى؛ لأن ما يسلم به القارئ أيضاً إنما هو

«جويل» ابن غير شرعى، فقد حملته أذى سفاحاً من أحد القسس، وأما الباقون فهم من بين جيرانهم، أو من أناس آخرين احتكت بهم العائلة خلال رحلاتها. ولقد نال هذا التعدد والتنوع فى وجهات النظر الكثير من المديح، ولكنه فى بعض الأحيان يلبو زائداً عن الحد ومثيراً للأعصاب—مثال ذلك دارل الذى يقدمه لنا المؤلف على أساس أنه راء يستشف ما يحدث من بعد، وجعل دارل هذا يروى لنا الأحداث (مثل الانتهاء من التابوت، والمطر يسقط) دون أن يكون حاضراً. وقد حلق ريتشارد تشيز على تعدد أشخاص الرواية بأنه «بكل بساطة وجهة نظر المؤلف الكلى الحضور».

الطبيعة الثابتة للوعى الإنساني، أى التسليم بأننا نعيش فى وقت واحد فى عالم الأحداث الخارجية، بالإضافة إلى عالم الوعى الإنساني، وأن نظام الأحداث فى أحدهما يختلف اختلافاً جلياً عن نظام الأحداث فى الآخر. وقد كانت مهمة فوكنر تقديم كلا العالمين معاً فى وقت واحد، وهذا هو الموضوع فى الرواية.

وبجانب الانتقال من وعى شخصية إلى وعى شخصية أخرى، بما يتبعه من تغير مستمر فى وجهة النظر، استطاع فوكنر أن يقدم النموذج والمثال، ولم يقدم هذا النموذج فى الأحداث فقط، وإنما يقدمه كذلك فى الكيانات الشخصية، وتفسير كل منها للحدث الذى يشهده، والدافع إليه؛ ومن ثم فإن دارل Darl فى الحدث ليس هو دارل فى الوعى؛ لأنه فى الحالة الأولى يقدم أساساً من خلال عيون الآخرين؛ وهكذا الحال مع سائر الشخصيات الأخرى، أى أن وجودهم كأعضاء فى الرحلة يختلف بعامة عن وجودهم كأفراد أحياء، أى كائنات تمارس الحياة. ومن خلال تجربة فوكنر الناجحة نستطيع أن نستشعر طابع السخرية فى هذا الاختلاف، ومن ثم فإن عقدة التجربة الإنسانية عند فوكنر مزدوجة فى طبيعتها، وهو يقدم فى روايته حينما أرقد محتضراً شكلاً قصصياً، يدل على إيمانه بما سبقت الإشارة إليه.

وبقدر ما يمكن أن نصل إليه من رؤية موضوعية لدارل - باعتباره شخصاً يختلف عن الآخرين؛ من حيث كونه شاذاً إلى حد ما فى بعض الأحيان، ومجنوناً تماماً فى أحيان أخرى - يكون وعينا بدارل بوصفه حالة مرضية، لكن الرؤية الموضوعية لدارل ليست إلا وصفنا له؛ وما يتصل بذات دارل، وتجربته الباطنية، يتخلل الرواية كلها، ولعل ما يقرب من ثلث أقسامها التى تبلغ الستين قد خصص لتقديم العالم الداخلى لدارل.

ولم يحقق فوكنر من النجاح فى أى موضع من الرواية مثل ما حققه فى وصف هذه الشخصية المعقدة، فإدراك القارئ يتقل من دارل فى الفعل والحدث، إلى دارل فى وعيه الباطني، وتكمن سمة التناقض الظاهرى لدارل الحقيقى -

أخيراً- فى التوتر بين هذين الجانبين المختلفين من التجربة الإنسانية؛ فدارل هو الذى يتهم بأخيه تهكماً لاذعاً بسبب حزنه الشديد، على وفاة أمهما آدى Addie، ودارل هو الذى يرى أخته قد تورطت فى مازق^(١)، فلا يقدم لها عوناً سوى الإنكار الصامت، ودارل هو الذى يشعل الحريق فى مخزن غلال فلاح، ساعد فى إطفاء الحريق الذى كان دارل قد أضرمه فى تابوت أمه آدى، ومثل هذا الشخص من اليسير الحكم عليه بأنه غيور وحقد، يعوزه التحمس لمسئوليات الأسرة، ويفتقد الأهمية والصلاحية من الناحية الاجتماعية بفعله الآثم.

لكن دارل ذا الكينونة، دارل الذى يكشفه لنا فوكنر بأسلوب «فحص أعماق النفس» ليس من اليسير الحكم عليه. والواقع أننا لا نسعى إلى هذا الحكم، وإنما حسبنا أن نفهم. فعمل دارل أى أعماله الخارجية الظاهرة، والدور الذى يقوم به فى الكشف عن الأحداث يصبح قابلاً للفهم، فى ضوء تبصرنا بواقع تجربته الشعورية.

والصورة الناجحة التى قدمها فوكنر لشخصية مثل شخصية دارل تغير أسئلتنا الجوهرية عن الشخصية والتشخيص، فلم يعد اهتمامنا بما تتكشف عنه الأحداث، أى بالسؤال القائل: «ثم ماذا حدث؟» بقدر اهتمامنا بتقديم كينونة الشخصية، أى بالسؤال الذى يقول: «ما التجربة الحقيقية للإنسان؟»، فما بين سؤال أنس Anse البسيط «أين جويل Jewel؟» وإجابة دارل: «نزل إلى مخزن الغلال» يجعلنا المؤلف نستشعر شيئاً ما من خاصية الوعى الحى، عند دارل.

حينما كنت طفلاً تعلمت أول ما تعلمت كيف أن الماء يعذب مذاقه كثيراً حينما يبقى برهة من الزمن فى دلو من خشب الأرز، فهو يكون دافئاً بارداً ذا نكهة ضعيفة، تشبه رياح يوليو الحارة مع روائح أشجار الأرز، ومن الواجب أن يبقى الماء ست ساعات على الأقل ليُشرب من قُرعة، ويتبغى ألا يُشرب أبداً من إناء معدني.

(١) يقصد حملها من سفاح.

وحين يبحن الليل يكون الجو ساكناً بصورة أفضل، وقد تعودت أن
أستلقي على فراش من القش فى ردهة البيت، وأنتظر حتى يستغرقوا فى
النوم، لكى أستطيع أن أنهض، وأعود مرة أخرى إلى دلو الماء الذى
يكون أسود اللون، فى الظلام، قابلاً على رف أسود كذلك، على حين
يبدو سطح الماء الساكن فوهة مستديرة فى فراغ، وقبل أن أحركه بالمغرفة
كنت أستطيع أن أرى على صفحة الماء فى الدلو نجمة أو نجمتين، وربما
يكون هناك نجمة أو نجمتان فى المغرفة التى أتناول بها الماء.

إن ما كتبه فوكنر هنا مفعم بالحياة على نحو رائع، فصوره واضحة سليمة من
النقص والخلل، لكن الوظيفة الحقيقية للتصوير هنا ليست وصف تجربة سارة لطفل
المسيحي، باحتسائه الماء البارد فى ليالى الصيف القافظ. بقدر ما تعمل هذه الفقرة
على تجسيد خاصية الإحساس عند ذلك الطفل، أعنى أننا لا نعنى بطبيعة هذه
التجربة الخاصة، بقدر ما نعنى بطبيعة الوعى الذى كان قادراً على مثل هذه التجربة.

والوعى الذى يتعارض أشد التعارض مع وعى دارل وهو وعى كوراتل
Cora Tull، وهذا التعارض له تأثيره على أحاسيسنا، فنحن لا نهتم بما لديها من
الببيض والدجاج، أو بما تعدده من كعك لتيسيعه للسيدات الموسرات، بل على
العكس نهتم بما تدل عليه تلك الأشياء، بوصفها تجسيداً موضوعياً لما يشغلها،
وباعتبار أنها تكشف لنا سمة تجربتها الواعية، وباعتبارها تعبيراً عن عالم كورا،
~~وقبحها، وعلاقتها بالحديث فى الرواية.~~ وهذا هو ما يعنيه وجود كورا، أساساً،
بوصفها ذلك الكيان is-ness الذى يدخل فى علاقة مباشرة مع أسرة باندرن،
ويدفع جويل إلى أن يتفجر بالصراخ والبكاء فى القسم الوحيد الذى يعرض وجهة
نظره، كما يثير اشمئزاز فاردامان Vardaman حتى يقذف السمك الذى كان يحمله
إلى أمه فى تيه وفخر إلى الأرض.

كورا إذن مهمة، وحديثها السطحى السهين عن الأخلاق يصبح تعبيراً ساخراً
عن بعض المعانى الأساسية للرواية، فهى تقول فى فصل متقدم من الرواية:

«إن الله يستطيع أن يفحص أعماق النفوس، وإذا كانت إرادته قد قضت بأن يكون لبعض الناس أفكار عن الصدق، والأمانة، والاستقامة تختلف عن أفكار الآخرين، فليس من حقي أن أرتاب في حكمه». وثمة كثير من العبارات الساخرة المحيرة التي يقدمها فوكنر في هذا المقام. ومن الواضح للوهلة الأولى أن كورا قد أعمتها أفكارها الأخلاقية المسبقة، عن أن تفحص أعماق أى إنسان فى أى وقت، وخاصة أعماقها هي- وفضلاً عن ذلك فإن العبارة ترتبط بتكنيك فوكنر، وبالمعنى الذى استطاع أن يصوغه من خلال ذلك التكنيك. إنها رمز موضوعي لقيم كورا وفى الوقت نفسه تمكن القارئ بصورة ساخرة من أن «يفحص أعماق النفس».

وأخيراً، فإن الفقرة ترتبط بالمعنى الكلى للرواية، وهو تصوير التجربة التي يعانيتها الجنس البشرى فى الحياة تصويرًا متعاطفًا مجردًا عن الأفكار الأخلاقية المسبقة، ولذا كانت مهمة فوكنر الأساسية أن يقدم ما يحس أنه موجود فى طبيعة الإنسان، أى أن يقدم «الأفكار المختلفة عن الصدق والأمانة والاستقامة» التي تحدد الموقف الإنساني، ولابد أن يأتى تقديمه متنوعًا ومعقدًا من العمى الروحي عند كوراتل، إلى الوعي المفرط فى الحساسية عن دارل- أى المدى الذى يحيط بعالم الإنسانية فى منظورها، ويتطلب جسارة فى التكنيك القصصي، تميزت به معظم التجارب الناجحة فى القصة الحديثة.

والمشهد الذى تقوم فيه كورا بزيارة آدي، قبيل موتها مباشرة، سمة مميزة لتكنيك فوكنر وغايته؛ فهو يقدم كورا، وقد جلست بجانب فراش آدي، كمشاهد فضولى النظرات، مولع باستطلاع حالتها أكثر منها دائرة تأسى لها، ويتعاطف معها، ووجهها الذى تبدو به أمام السيدات فى حجرة التمرىض وجه عادى تقليدى بدرجة كافية، وهى تعتقد أنها تقوم بواجبها كصديق يقوم بواجب المواساة، ولكن فوكنر إذ يجسد وعيها الباطني، ويجعله شيئًا موضوعيًا إنما يقدم وجهها الحقيقي. وهذا هو ما يقوله وعيها:

غطاها لحاف حتى ذقنها، والجو حار كما هو، ولم يبق منها مكشوفًا إلا وجهها ويداها، وقد أسندت على وسادة، وارتفع رأسها لكى تستطيع أن

تطل عبر النافذة، وأن تسمعه (ابنتها الذى يصنع تابوتها تحت نافذة غرفتها)
فى كل مرة، وهو يمارس العمل بالقدم أو المنشار، ولو كنا صمًا لكان
بمقدورنا تقريبًا أن نشاهد وجهها، وأن نسمعه (الذى يعمل) بل نراه.

إن كورا هنا هى التى تأتى لتشهد ذئب الموت من إنسان آخر، أى لتشهد
وتلاحظ وجه المرأة المحترقة، فى الوقت الذى تسمع فيه حركة العمل تجرى فى
صنع تابوتها. ويقدم فوكنر المعادلات الرمزية لمشاعرها الحقيقية فى صور متوالية
موجزة، لا نرى آدى فيها، وإنما نراها حسبما تراها كورا، وبذلك نرى جانبًا من
نفس كورا الأساسية: «هزل وجهها حتى بدت عظامه أشبه بخطوط بيضاء تحت
الجلد، أما عيناها فكانتا مثل شمعتين تلويان فى تمهيفيهما من شمعدانين من
الحديد». ثم فى لمسة بارعة غير متوقعة، يقدم لنا فوكنر رؤية داخلية أعمق لكيان
كورا، حينما تعلن الحكم: «لكن لا يبدو عليها أثر للخلاص الأبدى السرمدى ولا
لرحمة الله». ونحن نرى أن آدى بالنسبة لكورا ليست هى آدى، وإنما هى الاعتداء
على فهم كورا لمبادئ الأخلاق. وقد أصبحت كورا علامة مميزة فى الصورة، أى
صورة احتضار آدى، إذ تأتى كل يوم لتشهد ما يطرأ عليها من تغير. وما كانت
تسم به آدى من قبل قد تبدد وتلاشى فى نظرها. وهذا هو التبرير لصبرها جويل
وبكائه.

وقد كان وجود النسوة مجتمعات فى حجرة التمريض، مثل الصقور التى
سوف تخلق فوق التابوت فيما بعد خلال رحلته الطويلة، فهذا الوجود نذير شوم
هزلى سخيف بما يدل عليه من ثروة يناق فيها النسوة بعضهن بعضًا، لكنه نذير شوم
مأساوى يتأوى به من علاقة الإنسان بأخيه الإنسان. ولا تكمن الخاصية الفريدة
للمعنى عند فوكنر، فيما تنطق به كورا، ولا فيما تفكر فيه، وإنما فى التوتر بينهما:

أقول: «إنهم صنعوا شيئًا جميلًا حقًا، لكنه ليس مثل الكعك التى
اعتادت آدى أن تصنعه»، وتستطيع أن ترى البنت، وهى تقوم بغسل
كيس الوسادة وكيه كما لم يكن قد كوى من قبل. وربما سيكشف ذلك

من عدم رؤيتها لها، وهى تستلقى هناك فى رعاية أربعة أولاد وبنت،
تمائل الولد فى الصخب واللعب، والجميع يقومون بخدمتها..

إن كورا، وكيت-Kate، وإيولا Eula جزء أساسى من المشهد الذى تعالج فيه آدى سكرات الموت، فذهن كورا يتعجب من صورة آدى الحقيقية: «كانت ترقد تحت اللحاف، وقد تكور جسمها النحيل، وبدا كأنه جسم طائر صغير، والوسيلة الوحيدة التى يمكن أن نعرف بها أن أنفاس الحياة ما تزال تتصاعد منها هو صوت قشور الحشوية التى تستلقى فوقها»، ثم يتحول اهتمامها إلى عقد إيولا، ومدى ملائمة الثمن الذى اشترته به، وهو خمسة وعشرون سنتًا فقط- وفجأة تفكر فى إنفاق نقودها على الكعك، وأخيرًا تفكر فى السبب الذى دفع إيولا إلى الحضور، وأنه الاهتمام بدارل. وعند إجراء مراسيم لحظات الاحتضار الأخيرة، تقوم السيدات بعمل الأشياء التى استقر عليها العرف، وأصبحت تقاليد راسخة لا مناقشة فيها- لكن فوكنر يكشف عن طبيعة مشاعر هؤلاء النسوة الحقيقية، بتجسيد تلك المشاعر فيما استغرقن فيه من أعمال تتصف أحيانًا بالتفاهة وأحيانًا بالحق، وبهذا خلق رمزًا أكبر يوحى بحكمه الفنى على جانب من طبيعة الإنسان الأساسية؛ فلا تثريب على هؤلاء النسوة فيما بذلن من جهد ونشاط، كما لا تلام الصقور على نشاطها حول الجثمان، لكن التثريب يتجه إلى ما يتصف به وعيهن الباطن؛ إذ لم يكن أقل بغضبًا وسوءًا مما لدى الصقور.

ويثير جنون دارل. مؤالاً عن مدى صلاحية نظراته التى اعتمد عليها فوكنر، ولاسيما أن هذا الجنون لم يصب به دارل فى آخر الرواية فقط- فقد ألح إليه أنس بطريق غير مباشر، فى قسمه الافتتاحى حين قال:

ودارل أيضًا، إنهم يحاولون إقناعى بأن يأخذوه- لعنهم الله- لست خائفًا من العمل؛ فقد قمت دائمًا بإطعام نفسى وعشيرتى، وفرت لهم سكنًا يأويهم، ولكنهم سوف يقللون الأيدي العاملة عندي، لمجرد أنه لا يرى غير عمله الخاص، ولمجرد أنه مبهور بمنظر الأرض؛ لأن الأرض

كانت وعرة في الماضي. ولم يشرعوا في تهديدي بأخذه مني بقوة القانون، لكي يقللوا الأيدي العاملة معي إلا عندما دخل ذلك الطريق وسويت الأرض، ولا يزال مبهوراً بها.

ومن المؤكد أيضاً في أوائل الرواية أن جنون دارل كان مشتبهاً فيه بل الملح إليه، عندما كان ثمة تفكير ~~مهم~~ حجه. ومن السخرية أن تكون أنانية أنس، وقلقه من نقص الأيدي المعاونة له هي التي حالت دون دخول دارل مصحة الأمراض العقلية من البداية.

ومع ذلك، فإن نظرات دارل وتجارية الباطنية لا تقدم على أنها مجرد وهم، ولا تذكرنا بمواقف ولتر ميتي Walter Mitty. لقد عرضت فيما يبدو، لا على أنها تعبيرات وافية بما يحدث، بل على أنها أيضاً تعبيرات رمزية عن إحساس دارل الذي لا يمكن تصوره. ولعل القسم الذي يتناول موت آدى منظم الأمثلة لجاحاً في التكنيك، ففي القسم الذي يسبقه ينصرف الطيب بيودي Paddy من حجرة التمريض، وقد التزم الصمت، بما يعني أنه يرفض الاعتراف بموتها، ~~ومن~~ السطور الأخيرة من هذا القسم يقول:

خلف الشرفة يقوم كاش Cash بنشر لوح من الخشب بمنشاره،
فيصدر عنه صوت منتظم أشبه بغطيط النائم، وبعد دقيقة تناديه باسمه
بصوت قوى أجش فتقول: «كاش! أنت يا كاش».

وفي القسم التالي، وهو القسم الخاص بدارل، يُقدم وصف مفصل لموت آدى، لكن الذي يقدم إنما هو الوصف الذي تخيله دارل، ورويته التي خبرها من المشهد، فقد كانا هو، وجويل على بعد أميال في ذلك الوقت، وذلك أن دارل كان يقصد إلى إبعاد جويل عن آدى في اللحظة التي تلفظ فيها أنفاسها الأخيرة، ونجح في ذلك بما عرضه إلحاح من إمكانية كسب ثلاثة دولارات، مقابل قيام عربة النقل التي تملكها الأسرة بنقل حمولة من الخشب المنشور، ولما كان أنس جشعاً يطمع في كسب المزيد من الدولارات فقد وقع فريسة لمقصد دارل؛ كذلك لما

كان جويل يرفض الاعتراف بأن موت أمه وشيك الحدوث، وليست لديه القدرة على مواجهة إمكانية ذلك فقد وافق على اقتراح دارل. وقد جاءت ثلاث فقرات قصيرة من هذا القسم مكتوبة بحروف مائلة^(١)، وهذه الفقرات الثلاث تؤدي إلى تحديد الموقع الحقيقي لدارل، الذى كان فيه بعيداً جداً عن الحجرة التى تُحتضر فيها آدى. وتبدأ أولها بما يأتى:

جويل، أنا أقول- النهار يمضى علينا وقد تغطت السماء بسحب رمادية، واختفت الشمس وراء ظلال الغيوم والسحب. فى المطر يتصاعد من البقلين أنفاس كالهخان، وقد تلوّخ كلاهما بالوحل الأصفر، أحد البقلين اللذين يحترقان العربى، وهو الذى لم يسقط فى مجارى المطر الموجودة بالطريق يجاهد بقدر ما يستطيع حتى لا يسقط فيها - مالت حمرة الخشب فوق العربى بتأثير المطر فى الطريق، وكانت تلمع بلون أصفر باهت، وكان الخشب مندى بالماء وثقيلاً كالرصاص، كما كان مائلاً بزاوية حادة تجاه مجارى المطر فوق العجلة التى تهشمت - وكان هناك سيل من الماء المختلط بالتراب الأصفر يجرى حول عوارض العجلة المهشمة وحول عقبى جويل.

إنه فى هذه اللحظة، التى لا ينجح فيها فقط فى التفريق بين جويل وآدى، وإنما ينجح أيضاً فى جعل جويل عاجزاً تماماً عن الفعل، تحدث رؤية دارل الفعلية الصحيحة لموت آدى، وهذا هو المشهد كما يرمز فوكنر إلى وجوده فى ذهن دارل:

(١) يستخدم فوكنر نبط الحروف المائلة عتلاً يتحول السرد - ولو كان ذلك فى وسط الجملة - من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي القريب إلى الماضي البعيد، أو من الوعى إلى اللاوعى، أو من الحدث الذى يجرى بالفعل إلى حدث ماضٍ تستعيد الذاكرة حدوثه، وهناك سمة أخرى فى كتابات فوكنر تعد جزءاً من تكنيكة الفن، وأمنى بها علامات الترقيم. فهو يستعملها أو يهملها لدلالات فنية، فإذا انتقل السرد من الحدث المباشر إلى حدث يتذكره ذهن أتعمد الترقيم؛ لأن الترقيم يوحى بالفواصل المنطقية على حين أن التذكر انسياب ذهنى تتداخل فيه الأفعال والأقوال بغير فواصل منطقية. وقد استخدمت هذا البسط الأسود مكان ببط الحروف المائلة فى اللغة الإنجليزية نظراً لعدم وجود الأخير فى الكتابة العربية.

أبى يقف بجانب الفراش، ومن خلف ساقه فاردمان يحديق النظر برأسه المستديرة وعينيه المستديرتين، وقد بدأ يفغر فاه، إنها تنظر إلى أبى، حيث بدت كل حياتها المتداعية تفيض فى عينيها بقوة لا سبيل إلى معالجتها، وتقول دبوى دل Dewey Dell: «إنها تريد جويل».

فيقول أبى: «لماذا يا أدى، لقد ذهب هو، ودارل لينقلا حمولة أخرى. وكان يظنان أن ثمة وقتًا كافيًا، وأنتك تنتظرينهما وأن ثلاثة دولارات وكل...».

يتوقف واضعًا يده على رأسها، ومع ذلك تنظر إليه برهة من الزمن دون تأنيب، دون أى شيء على الإطلاق، كما لو كانت عيناها تنصتان إلى صوته فى انقطاع تام يتعذر تغييره، ثم نهضت بجسمها الذى لم يتحرك مدة عشرة أيام، وزاحت دبوى دل تحنيها إلى أسفل، محاولة الضغط على ظهرها.

وصاحت: «أمى. أمى».

وكانت آدى تطل خارج النافذة، وتنظر إلى كاش، وهو فى انحناء ثابت على لوح الخشب فى ضوء خافت، وقد استمر العمل ناحية الظلام، وفيه كما لو كانت ضربات المنشار تضيء حركته، فقد أحدث اللوح والمنشار ضوءًا.

أخذت آدى تصبح: «أنت يا كاش!» وكان صوتها قويًا أجش لم يهن ولم يضعف.

وهذا تبرير كاف لقبول تجربة دارل الذاتية، باعتبارها وصفًا صحيحًا لما حدث فعلاً، ولما كان ما حكاه دارل من كلمات آدى الأخيرة مطابقًا لما نقله بسيودى فإن ذلك يجعل نظرة دارل المذهلة جديرة بالتصديق، ويضفى الثقة على أحكامه.

وقد بلغ إحساس دارل درجة عالية من الرهافة حين كان مركزًا على جويل، فقد استطاع وعيه أن يسجل كل نبضة يختلج بها وجدانه، وكل ما يصدر عنه من

فعل ، وعندما يقول أنس: «أين جويل؟»، ويلفت هذا السؤال نظر دارل إلى وجود جويل فى مخزن الغلال، يصور دارل أخاه جويل على النحو الآتي: «إنه هناك يلهو مع الحصان وسيخرج من مخزن الغلال إلى المرعى، ولن يكون الحصان فى مرمى البصر». ثم يغير فوكنر فجأة الصيغة الزمانية للفعل، من الصيغة الدالة على المستقبل، التى تعكس الرؤية التى تخيلها دارل للمشهد، إلى الصيغة الدالة على الحاضر (المضارع) كما لو كان دارل ينقل المشهد فعلاً. ومرة أخرى فإن ما هو أكثر أهمية ليس هو الحدث فى ذاته، بل ما يستشعره دارل فيه بالفعل.

الحصان هناك بين أشجار الصنوبر فى جو بارد معتدل، وجويل يضفر له مرة أخرى فيسهل الحصان، وحيثئذ يراه جويل يتلألًا للحظة مبهرجة بين ظلال زرقاء.

والمعنى الذى يستطيع فوكنر أن يحققه من خلال هذا التكنيك معقد بصورة مذهلة؛ فدارل يصبح فجأة هو المؤلف لتجربة جويل، ونحن نقبل وجهة نظره على أنها وجهة نظر جويل، وأن الحصان بالنسبة لجويل كان «يتلألًا للحظة مبهرجة صارخة بين ظلال زرقاء». ومع ذلك فنحن ندرك أن الوصف كله إنما هو إسقاط لوصف تخيله دارل؛ والمعنى الذى ينبثق هنا أن إحساس دارل الحاد قد اقتحم وعى أخيه، وأن وعى دارل لم يكن فى كل الأحوال وعيًا بأفعال أخيه الخارجية، وإنما هو أيضًا وعى عميق بتخيلاته الصحيحة، بتجربة جويل الباطنية.

وعلى امتداد مائة صفحة تقريبًا من الرواية لا نستطيع أن نثبت السبب الذى من أجله استحوذ جويل على وعى أخيه دارل، ولذا يظل دارل شخصًا يتعذر تفسيره جلى القارئ إلى أن يُعرف هذا السبب، وهو يتمثل فى أنه حينما كان جويل فى الخامسة عشرة من عمره، وكان دارل حيثئذ يكبره بقليل، تأكد لدارل خيانة أذى الزوجية كما تأكد له حبها لجويل^(١)، وقد تحكمت هذه التجربة فى ذاته وكيفتها فى أثناء الفترة الزمنية التى وقعت فيها القصة، وهى فترة موت أدي،

(١) كان جويل ابتداءً لآدى نتيجة خيانتها لزوجها أنس مع القسيس وايفيلد، وكان بين الأم والابن حب عنيف متبادل.

ورحلة تشييع جثمانها إلى مثواه الأخير، ومن هذه اللحظة أصبحت كل مشاعره مركزة فى غيظه العميق من جويل - التجسيد الموضوعى لحزنه وعجزه .

فى قصة الحصان الخشبي الهزاز رايح The Rocking Horse Winner التى كتبها د. هـ. لورانس D. H. Lawrence^(١) تعجز الأم عن إشباع حب ولدها لها، لعجز ذاتى فى طبيعتها، فتعبر حاجة الولد الأساسية العميقة لهذا الحب عن نفسها، بفعل عنيف يائس، لإزالة العقبة التى تحول بينه وبين أمه، وهى رغبتها الملحة المفرطة فى المال. وتشير قصة لورانس هذه إلى القوى الكامنة فى طبيعة الإنسان، وهى قوى تبرر إلى الوجود، حين يكون التطور السيكولوجى مهدداً بعدم الوفاء، بحاجة حيوية، فالحب قوة أيضاً يمكن قياسها وتقديرها فقط عندما يفقدها الإنسان. وثمة تشابه ملحوظ بين تأثير فقدان الحب على طفل لورانس، وتأثير فقدان الحب على دارل؛ فكلاهما يتردد إلى العزلة، واستبطان دوافعه ومشاعره وأفكاره، وكلاهما ينمو وعيه ويزداد إحساسه حدة، وتظهر لدى كليهما مبالغة فى الانشغال بالعقبة التى تعترض اكتماله، وقد تجسدت العقبة عند طفل لورانس فى المال، وتجسدت عند دارل فى جويل، الذى هو الرمز الحى لإحباطه.

وكل قسم تقريباً من الأقسام التسعة عشر، التى تعرض لوجهة نظر دارل، يعد تعبيراً بطريقة ما عن انشغاله الزائد بأخيه؛ فأحد عشر قسمًا منها تبدأ بهذا الانشغال، وخمسة أقسام أخرى تُعنى به أساساً. وتكشف بعض أمثلة من هذه البدايات عن الطريقة التى يبنى بها فوكنر هذا الرمز المهم المعبر عن عالم دارل الباطني. وقد بدأت الرواية بقسم من أقسام دارل: «جويل وأنا نأتى من الحقل نتابع على الطريق فى صف واحد»، ويبدأ القسم الثالث من أقسام دارل بما يلي: «نحن نشاهده وهو قادم من ناصية الطريق يصعد درجات السلم، لا ينظر إلينا، وهو يقول: «هل أنت مستعد؟»، ويقول دارل فى قسمه الرابع: «كان فى البلدة

(١) لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠م) أديب إنجليزي، نظم الشعر، وكتب الرواية والمسرحية، كما كتب المقالات النقدية ومقالات أخرى فى موضوعات متعددة. ومن أهم الروايات التى كتبها وأحسنها رواية «أبناء وعشاق» التى ظهرت عام ١٩١٣م، وهى مترجمة إلى اللغة العربية.

هذا الاسبوع: شُذِّبَ قفاه تشذيباً دقيقاً بخط أبيض بين الشعر، ولسعة الشمس كمَقْصِلٍ من عظم أبيض. إنه لا ينظر مرة واحدة إلى الخلف».

وحينما عاد دارل وجويل إلى الأسرة التي كانت في انتظارهما، لبدء الرحلة الطويلة إلى المقابر، في جيفرسون Jefferson بدأ شعور الكراهية الذي استحوذ على دارل تجاه أخيه جويل، يفصح عن نفسه، في أول عبارة من العبارات الساخرة المهيئة التي طفق يوجهها إليه طوال الرحلة. يبدأ القسم بقول دارل: «إنه ليس حصانك هو الذي مات؛ جويل، أنا أقول». وهذا التعبير يلتقط عبارة دارل منذ البداية، وهي «جويل، أنا أقول» التي لم يكن ينطقها، لكنها كانت جزءاً له مغزاه في تفكيره الواحي. وتستمر سخريات دارل، حينما يشير إلى الصقور التي تحلق فوق المنزل الذي يحتوى جثمان آدي. ولم ينجح دارل في الحيلولة بين جويل والبقاء بجانب أمه التي تلفظ أنفاسها الأخيرة فقط، بل نجح أيضاً في تأخيرها عن الذهاب إلى المقابر مدة يومين اثنين. وتمثل الصقور إهانة أخرى لكبرياء جويل وكرامته، ولاسيما أننا نراه في القسم الذي يعرض وجهة نظره يسلق أولئك الذين شهدوا احتضار آدي بلسان حاد: فكاش يبنى تابوتها في وجودها، ونساء الجيران يجلسن مثل الصقور في حجرة التمريض» وديوى دل «تمنع الهواء دائماً من التحرك على وجهها بسرعة للدرجة أنك حين تكون متعباً لا تستطيع أن تتنفسه»، فتلك الإهانات التي وجهت إلى كبرياء جويل وكرامته هي التي أدت إلى انفجاره المأساوي، وكشفت عن عميق شعوره تجاه أمه.

وددت لو أنني أنا وهي فقط كنا على رهوة عالية، وأنا أُدحرج الصخور على وجوههم في سفح هذه الرهوة، ثم أرفع هذه الصخور وأقذفها إلى سفح الرهوة على الوجوه والأستان، وكل ما خلقه الله فيهم، حتى تنعم بالهدوء: وهذا القلوم الذي يعمل في تابوتها لأبد له من خبطة واحدة عنيفة على الأقل. خبطة واحدة عنيفة يمكن أن تكون بعدها في هدوء.

إن وعى دارل الكامل بقيم أخيه يدفعه إلى استخدام تلك القيم ليضعاف من سخريته به، ويزيدها تكثيفاً وحدة، فهو يقول له: «هل تراها؟ (يقصد الصقور)، أنا أقول: إنها هناك فوق المنزل صوب السماء السميكة المتحركة بسرعة، وقد تحلقت فى دوائر ضيقة، وهى من هنا ليست أكثر من بقع متصلبة، صابرة، تنذر بالشر»، ثم لوعيه بأن جويل، قد نجح بعد جهد طويل، فى أن يوطد علاقته بالحصان، ويتخذ منه بديلاً عن أمه يخفف من حدة علاقة الحب الطاغية بينه وبينها- راح ينكأ الجرح النفسى فى شخصية جويل إذ يقول له: لكنه ليس حصانك هو الذى مات. الله يلعنك» وقد وضعت جملة «الله يلعنك» مباشرة بجوار جملة، تعبر عما يثير ألم دارل وحزنه، وهى قوله: «لا أستطيع أن أحب أُمى لأنه ليست لى أم».

ومن الضروري لفهم عزلة دارل وفرديته، أى لفهم إحسانه واستحواذ أخيه على وعيه، أن نفحص علاقته بآدي، فهى الإنسان الذى تحكم فى توجيه تطوره السيكولوجي. وليس للقسم الذى يعرض وجهة نظرها، والذى قُدم من خلال وعيها، موضع فى داخل الأحداث التى تتكشف عنها القصة، فهو ليس إلا صوت إنسان يقدم وصفاً لحياته، وفى هذا الوصف توضح آدي، وتبرر ما أقدمت عليه من عمل فى الوجود الذى لم تصبح بعد ذات تأثير فيه. ويبدأ هذا القسم بتذكرها لتجاربها الماضية مع أطفال الفصل الذى كانت تقوم بالتدريس له فى الفترة التى سبقت زواجها من أنس مباشرة.

حين كانت المدرسة تنصرف بعد الظهر ولا يبقى إلا آخر تلميذ بأنفه القدر ذى الصوت المسموع، فلننى بدلاً من الانطلاق إلى البيت كنت أهبط أسفل التل إلى ينبوع من الماء، حيث أنعم بالهدوء، وأشعر بالكراهية نحوهم.

وهذه الفترة تشبه أن تكون بداية اعتراف، فأدى فيها تظهر واقع مشاعرها نحو الأطفال بصورة مباشرة، دون لف أو دوران لإخفاء كلمة «الكراهية»، لأنه

ليس ثمة اعتراف من جانبها بالأفكار التقليدية المسبقة عن الكراهية التى يجدها الإنسان، ويتوقعها فى قيم جارتها المتمسكة بالأخلاق الحميدة الداعية إليها، وهى كوراثل. فقيم آدى، وهى مرتبطة ارتباطاً كاملاً بموقفها من الأطفال، تقدم فى الوقت ذاته؛ ومن ثم نرى أن كراهيتها للأطفال لا ترجع إلى قذارة أنوفهم، أو إلى عدم تحصيل دروسهم، بل إلى فرديتهم، وانسحابهم إلى ذواتهم الخاصة، وغريزتهم الفطرية التى ترفض مشاركة إنسان آخر، وذلك بإغلاق وعيهم من دون هذا الإنسان، وكانت هذه الفردية عند آدى تعنى الموت فى الحياة:

أستطيع أن أتذكر تمامًا كيف أن والدى اعتاد أن يقول: إن سبب العيش فى الحياة أن الإنسان لديه استعداد لأن يبقى ميتًا فترة طويلة من الزمن، وحينما كنت أضطر إلى النظر إليهم (الأطفال) يومًا بعد يوم كان كل طفل وطفلة غريبًا عن الآخر فى نسبه، وتفكيره الأنانى الخفى، كما كانوا غرباء عني، وأظن أن هذا، فيما يبدو، هو السبيل الوحيد الذى أستطيع به أن أستعد لأن أبقي ميتة، وكنت أكره والدى لأنه كان سببًا فى وجودي.

وقد واجهت آدى بزواجها من أنس، خيبة أمل كبيرة فى حياتها؛ إذ كان أنانيًا يتركز عالمه فى ذاته، مثل أطفال فصلها، فلا يشارك أحدًا فى شيء، ويحتفى بالأفكار التقليدية المجردة، والشعارات التى يمكن لصقها بسهولة على أى فعل أو غرض؛ ومن ثم لم يكن الزواج بالنسبة لآدى رواجًا لنفسين حقيقتين، ولم يكن اختراقًا لفرديتها، ولا مشاركة فعلية مع إنسان آخر.

كانت لديه (أنس) أيضًا كلمة يصبح بها هى الحب، بيد أننى تعودت على الكلمات فترة طويلة، وعرفت أن تلك الكلمة ليست إلا مثل الأخريات: مجرد كلمة فارغة من المضمون.

وطوال اعتراف آدى المطول نرى التطور التدريجى لصورة امرأة ذات بناء جسدي عظيم، وروح حية متدفقة، وقد خصص هذا الاعتراف للإقناع بأن الحياة

يجب أن تكون مشاركة لتصبح ذات معنى، وأن الانسحاب إلى داخل الذات يعنى رفض الإنسان لمسئوليته عن أن يحيا حياة لها معناها، وأن سبب العيش فى الحياة أن الإنسان لديه استعداد لأن يبقى ميتًا فترة من الزمن. وتبلغ خيبة أمل آدمى بزواجها من أنس ذروة سوتها، عقب ميلاد دارل الذى كان غير متوقع وغير مرغوب فيه :

لم يكن (أنس) يعرف أنه كان ميتًا حيثئذ، وكنت أستلقى بجانبه فى الظلام أحيانًا، وأستمع إلى الأرض التى كانت من لحمى ودمي، وكنت أفكر: أنس لماذا تكون أنت أنس. كنت أفكر فى اسمه حتى بعد الفترة التى استطعت فيها أن أرى الكلمة مجرد شكل، مجرد وعاء، وكنت أرقبه يتميع ويطفو فيه مثل دبس السكر البارد الذى يطفو وينفصل فى داخل الوعاء إلى أن تمتلئ القدر وتتوقف الحركة فيها، فالشكل ذو المغزى العميق بغير حياة مثل إطار باب أجوف.

وعند هذه النقطة تحررت آدمى من رواجها بأنس، وعلى الرغم من أنها استمرت فى الإقامة مع الأسرة، فإنه لم يعد بعد موضع التقدير والاعتماد من جانبها، كما لم تنظر إلى الأولاد الذين ألحبتهم منه خلال علاقتهما العميقة من الناحية الروحية على أنهم أطفالها، فبالنسبة لأول أولادها، وهو كاش، أعلنت اعترافها بقبوله :

لقد جئت فى الوقت الصحيح، ولست بحاجة إلى كلمة (الحب) من أجل ذلك مطلقًا، سوى أن تكون للفخر أو الخوف. إن كاش ليس بحاجة إلى أن يقولها لى ولست بحاجة إلى أن أقولها له.

لكن دارل مرفوض :

حيثئذ اكتشفت أن عندى دارل، ولم أصدق ذلك فى البداية، ثم آمنت بأننى لابد أن أقتل أنس؛ لأنه فيما يبدو قد خدعني، فغلغلي بكلمة تشبه أن تكون غلافًا رقيقًا من الورق، ثم طعنتى من الخلف.

أما جويل الذى كان ثمرة علاقتها بالقسيس وايتفيلد Whitfield فقد كان موضع حبها وقبولها التام.

وهكذا نظفت بيتى مع جويل - كنت أستلقى بجانب المصباح رافعة رأسى أرقبه (الدكتور) وهو بغطيه ويخيطه من جراح الولادة قبل أن يتنفس - معه هدأت الثورة فى دمي وتوقف صوتها.

وتصريح آدى الأخير يكشف سبب موقف دارل الذى يثير الحزن والألم :
لقد أنجبت لأنس، ديوى دل، الوجه السلبى لجويل، ثم أنجبت له فاردامان ليحل محل الطفل الذى ختته فيه، والآن عنده ثلاثة أطفال ينتمون إليه، ولا ينتمون إليّ، ومن ثم فإننى على استعداد لأن أموت. والأطفال الثلاثة الذى ينتمون إليه هم بالطبع : دارل، وديوى دل، وفاردامان.

وكشف آدى عن اقتناعها بأن الغاية من الوجود الإنسانى إنما هى إيجاد علاقات عملية نحس بها ونعانيها، بدلاً من تلك التى تستقطر من أفكار تجريدية - يزيدنا تبصراً بقيمها الشخصية، ويحدد أساس فعلها الأخلاقى. وفى ضوء ذلك الاقتناع يمكننا أن نفهم «كراهيتها» الخاصة لأطفال المدرسة، بل نفهم كذلك مسوغ علاقتها بهم التى اتصفت بالقسوة إلى حد ما.

كنت أطلع إلى الأوقات التى يخطئون فيها حتى أستطيع أن أضربهم، وحينما تهوى العصا كنت أشعر بأنها تهوى فوق جسمي، وعندما توجعهم، وترك آثارها على أبدانهم كنت أحس بدمى يجري، ومع كل ضربة بالعصا كنت أقول فى نفسى الآن أنتم على وعى بي الآن أنا شيء ما فى حياتكم الموسومة بالأنانية والسرية، والتى تميز طبيعتكم عن طبيعتى دائماً وأبداً.

ثم تقول بعد ذلك :

لقد عرفت أنه كان هناك شيء ما، ليس أنهم ذوو أنوف قلرة، وإنما لأننا كنا نضطر إلى أن يستخدم بعضنا بعضاً بالكلمات، كالعناكيب التى

تتدلى بأفواهها من عارضة خشبية، فهي تتأرجح وتثنى، ولا تتلامس أبداً، وأنه بضربات العصا فقط يستطيع دمي أن يتدفق مع دمائهم كتيار واحد.

ومن هذا الوصف لفعلها نستطيع أن نفهم ملاحظة دارل الحزينة - إلى حد ما- لعلاقة جويل بأدي: «لقد كانت ماما دائماً تضربه وتداعبه أكثر»؛ وهذه العبارة تصف نظرة دارل إلى علاقة جويل بالحصان المشوبة أحياناً بالقسوة، تلك القسوة التي يمكن التعرف عليها، كجزء أساسي من الحب بين الإنسان والحيوان.

يدخل إلى المربط، ويبتظر حتى يركله لكي ينزلق بعيداً عنه، فيمتطيه إلى المعلف، ويشوق قبل أن يصل إلى مخزن التبن، حيث يمعن النظر عبر أعالي المربط التي تعترض الطريق الخالي.

«لعنه الله . لعنه الله».

ولم تكن لدارل مثل هذه العلاقة بشخص آخر، وصراخه بالكراهية يمكن فهمه على أنه تعبير عن قدره المحزون أكثر منه دليلاً على حقد.

وبالمثل، فإن الوعد الذي انتزعه أدي من أنس بأن تدفن في جيفرسون لا يمكن أن يفهم إلا بعد أن تفهم قيمها؛ فعلاقتها بأنس ليست علاقة روجة محبة بزواج مخلص نذر نفسه لتحقيق رغباتها، وهو المعنى الذي يشير إليه النقد الاجتماعي للرواية، فالحقيقة عكس ذلك تماماً؛ إذ إن هذا الوعد الذي أصرت عليه ليس إلا انتقاماً من أنس الذي حطم حياتها، بسبب التصادم بين قيمها وقيمه، فمفهومه الساذج للحب ورغبتها العميقة في نزوقه ومعاناته لم ينته بها إلا إلى الإحباط والعجز.

لكنني عندئذ أدركت أنني قد خدعت بكلمات أقدم من أنس أو الحب، وأن نفس الكلمة قد خدعت أنس أيضاً، وأتني لا بد أن أنتقم بحيث لا يعرف أنني كنت أنتقم، وحينما ولد دارل طلبت من أنس أن يعدني بأن يدفنتني في جيفرسون، عندما أموت.

هذا هو الدافع الحقيقى وراء انتزاع الوعد منه، وهو دافع يستند إلى قيم آدي، فهى تعرف أن أنس الذى يعيش بالكلمات سىظل ثابتًا على أساليبه؛ وبما يشير السخرية أن هذه الأساليب لم تكن مسئولة عن الموقف المأساوى لأدى فحسب، وإنما كانت مسئولة كذلك عن حياة أولئك الأولاد الذين تبرأت منهم آدي، بسبب مشاعرها تجاه زوجها.

وهكذا، فإن فوكنر فى روايته حينما أرقد محتضراً لا يكتب ببساطة عن الإيمان بأن الإنسان يستطيع أن يواجه الشدائد ويتحملها، وإنما يكتب عن إيمان بأن ما هو حقيقى، إلى أبعد حد فى التجربة الإنسانية، إنما هو طبيعة العالم الباطنى الذى يستكن فى الإنسان، ففى هذا العالم تتقرر مشاعر الإنسان، وآماله، ورغباته، ومطامحه، ودوافعه التى لا تقاوم، وهواجسه التى تستبد به، وأخيراً مواقفه وأفعاله فى علاقاته بأخيه الإنسان.

العجوز والبحر

هيمنجوى

يقدم هيمنجوى Hemingway^(١) فى هذه القصة أفضل حل يرتضيه للمشكلة التى يشير بها فى معظم أعماله، وهى مشكلة قيم الإنسان الشخصية فى عالم، إما أنه يتسم بالمادية الحريصة، وإما أنه يصطرح فى جوهره بالحق

(١) أرنست هيمنجوى (١٨٩٨-١٩٦١م) كاتب قصصى وصحفى أمريكى زخرت حياته بظواهر غريبة متعددة أكسبته شهرة عريضة، ولقت أنظار الناس إليه بقوة، وجعلتهم يختلفون فى أمره، فلهب بعضهم إلى أنه كان بطلاً شجاعاً من الناحية البدنية، على حين رأى آخرون أنه كان متهوراً أخرق، ذلك أنه ما أن تخرج فى المدرسة العليا بنسيكاهاو سنة ١٩١٧م ولم يكمل يبلغ الثامنة عشرة من عمره حتى أصر على الانسداد فى الحرب العالمية الأولى، على الرغم من رفض السلطة العسكرية للتكرار لتجنيد لمدم صلاحية، وأمام هذا الإصرار دخل سافراً لإحدى سيارات الإسعاف بالصليب الأحمر الأمريكى. وفى عام ١٩١٨م أصيب بجراح بالغة فى جبهة النسا- إيطاليا. وإذا كان إصراره على الزج بنفسه فى هذه الحرب أمراً له متدوحة فيه إلى حد ما، إذ كانت بلاده طرفاً فيها، فإن الزج بنفسه فى الحرب الأهلية الأسبانية خلال الثلاثينيات كان أمراً بالغ الغرابة، وليس له من تفسير إلا حبه للقتال. أضف إلى هذه النزعة عنده إقدامه على ممارسة أنواع من الرياضة بعضها عنيف وخطر كمصارعة الشيران، وصيد الجيوانات من الغابات. وبعضها أقل خطورة كصيد السمك، والرحلات البحرية. وعلى أى حال فإن هذه الأشياء تشكل الخلفية لكثير من كتاباته. ثم كانت نهاية حياته حلقة أخيرة مثيرة، تمثلت فى إطلاق الرصاص على نفسه عام ١٩٦١م بعد حالة من الدمار النفسى والاكتئاب الشديد.

أما حياته الأدبية فقد بدأت منذ وقت مبكر، وهو ما يزال طالباً بالمدرسة العليا. وبعد أن تماثل للشفاء من جراحه المشار إليها بالجبهة الإيطالية، وعاد إلى وطنه استأنف الكتابة الصحفية والأدبية فى متشيجان وشيكاهاو، وفى سنة ١٩٢٠م سافر إلى باريس التى كانت فى ذلك الوقت قبلة الأدباء والفنانين من مختلف بلدان أوروبا وأمريكا، وظل بها حوالى خمس سنوات لقى خلالها تشجيعاً من الأدباء الأمريكيين البارزين الذى كانوا قد سبقوه إلى هناك، أمثال سكوت فيتزجيرالد، وجير تروود شتاين، وأزرا باوند. وفى عام ١٩٢٥م نشر بنويوك أول كتاب مهم له، وهو مجموعة قصص قصيرة عنوانها «فى عصرنا». وفى العام التالى صدرت روايته «الشمس تشرق أيضاً» التى سجل بها أول نجاح حقيقى له، ومع أنها رواية منشائمة فإن لها بريقاً خاصاً، إذ تتناول مجموعة الغرباء المنفيين فى فرنسا وأسبانيا بعد الحرب، أو من يسميهم هيمنجوى نهكاً بالجيل الضائع، وقد أدخلته هذه الرواية فى دائرة الضوء والشهرة التى كان توافها إليها وبعثتها منها، فى نفس الوقت، بقية حياته. وفى عام ١٩٢٧م قدم مجموعة قصصية بوانته مكانة مرموقة فى فن كتابة القصة القصيرة وهى «رجال بلا نساء»، وتأتى روايته «وداعاً للسلاح» فى عام ١٩٢٩م =

والضعفينة، وحينما يعالج الكتاب الذين يدينون بتقاليد المذهب الطبيعي هذه المشكلة للإنسان لا يكون تقديمهم لها معقدًا بالضرورة؛ فالإنسان، عند درايزر، عاجز فاقد للعون في عالم ألى يشدد قبضته عليه، ومشكلته في الأساس هي البقاء، أى تكيف طبيعته ومزاجه مع هذا العالم، وغايته إخراج النجاح المادي. وكانت مهمة درايزر التي خطط لها أن يقدم عالمًا واحدًا هو العالم الذي تخيله، وهو عالم يقع خارج الفرد، وليست شخوصه إلا أشياء تحاصرها ضغوط ودوافع كثيرة لا حصر لها، وهي ضغوط ودوافع وجد الكاتب أنها سمة لهذا العالم. ومشكلة كيان الفرد، بالنسبة لبطل درايزر، كانت بغير مشكلة، فاكتمال بناء الشخص يعنى ببساطة تطور قدرة الإنسان لإحراز أكبر قدر من النجاح في كل فرصة.

لكن هيمينجوى ليس كاتبًا طبيعيًا، إنه يقدم عالين اثنين، فهو من جهة يتصور عالمًا داخليًا، له قيمة الإنسانية الفردية، حيث يكون الاهتمام فيه بكيونة الشخصية، وهو من جهة أخرى يعترف بالعالم الخارجى وبقيمه الطبيعية، حيث يكون التركيز الأساسى فيه على الأزمة الميئوس منها لإنسان مقيد بألية عالم يتصف بالحققد والضعفينة، ومن ثم فإن الموضوع عند هيمينجوى أكثر تعقيدًا منه عند درايزر. إذن ما دور شخصية الإنسان في عالم يعمل دائماً على تقرير مصير هذا الإنسان؟ هذه هي المشكلة الأساسية في قصة هيمينجوى كلها، وهي المشكلة التي تواجه بطل هيمينجوى الشاب نك أدامز Nick Adams في السفاحون The Killers، وحله

= لتكمل - في رأى كثير من النقاد- المرحلة الفنية الحسبة من حياته الأدبية، وتتبع هذه الرواية من تجربته كجندي شاب في إيطاليا لكنها تتميز بمسحة غنائية رائعة، وتتميز فيها قصة الحب بقصة الحرب. وجانب الأعمال السابقة كتب هيمينجوى أعمالاً أخرى استوحى موضوعاتها من تجاربه الخاصة التي أشرنا إليها، من ذلك «الموت بعد الظهيرة» ١٩٣٢م التي جاءت من وحى ولعه بمصارعة الثيران بأسبانيا، ومدى ما كان يعانيه من ألم في ذلك، وقصته «رواي أفريقيا الخضراء» (١٩٣٥م) التي تعد نتاجاً لرحلات الصيد في أدهال أفريقيا، وقصته «من تدق الأجراس» التي كانت حصداً لتجربته في الحرب والسلام التي عاشها في أسبانيا، كذلك كانت هوايته في صيد السمك نبعاً استمد منه روايته القصيرة «المعجوز والبحر» (١٩٥٢م) - وثمة أعمال أخرى مثل: «تلوج كليمتجارو» و«الفائز لا يأخذ شيئاً» و«من يملك ومن لا يملك». وقد منح هيمينجوى جائزة نوبل عام ١٩٥٤م. والجدير بالذكر أن كثيراً من أعماله ترجم إلى العربية.

لهذه المشكلة سمة مميزة للنموذج الذى اتبعه تقريباً فى كل أعماله التى سبقت العجوز والبحر، ويتمثل فى الانفصال عن البيئة التى تفرض قيمها عليه ما لا يستطيع قبوله.

وفى قصة أخرى من قصص هيمينجوى المبكرة وهى وطن الجندى Solider's Home يقدم كريس Kerbs الجندى الشاب الذى عاد لتوه من الحرب جواباً مماثلاً، لكن المسوخ للانسحاب هنا مطور بصورة أكثر اكتمالاً، وهذا المسوخ هو الذى يجب أن يُفحص ويحلل؛ لأنه يشغل الجزء الأكبر من الموضوع فى كل أعمال هيمينجوى . فمع مواجهة كل الجوانب بضغط متواصل، لكى يتم التوافق مع القيم التى يعتقد كريس أن معظم الناس فى بلدته يدينون بها، فإنه يبقى مصمماً بأسلوب الرواقين^(١) على مناهضة تلك القيم والوقوف ضدها، فهو يرفض الارتباط بالأندية الاجتماعية للفتيات، أى أنه يرفض الخضوع لآى عمل كان، ويرفض قبول دور الشاب الذى يتوق إلى الجنس. وقد اكتشف فى غمرة أهوال الحرب وتشوشها قيم الاستقامة الذاتية، وأهمية العمل الأخلاقى الذى اثبت تلقائياً، وولد عنده «شعوراً هادئاً وأعماقاً نقية»، وقرر أن يحافظ على ذلك المعنى الجديد للوجود، وهو معنى أحس به وعاناه.

وتدور الروايات الثلاث الكبرى لهيمينجوى أساساً حول هذه المشكلة نفسها؛ فجاك بارنز Jake Barnes فى روايته الشمس تشرق أيضاً The Sun Also Rises أصبح مغترباً بعبادته الأخلاقية، تلك المبادئ التى كانت تمثل بالنسبة له واقعاً له أهميته القصوى فى حياته، على الرغم من مخالفتها للتقاليد السائدة، وبالمثل، فإن فريدريك هنرى Frederick Henry فى وداهاً للسلاح ترك القتال فى الحرب ضد دولة أجنبية، لكن ما كان واقعاً أيضاً إلى حد بعيد بالنسبة له إنما كان بحثه عن المعنى، وهو البحث الذى وصفه روبرت بن وارن Robert Penn Warren بأنه

(١) الروائية مذهب فلسفى يونانى ظهر حوالى عام ٣٠٠ قبل الميلاد على يد زينون، وخلاصته أنه يجب على الإنسان الحكيم أن يتحرر من الانفعال، ولا يتأثر بالفرح أو الحزن، وأن يخضع بلا تلمس لحكم الضرورة القاهرة.

بحث دينى فى أساسه . وأيضاً فلان روبرت جوردان Robert Jordan بطل لمن تدق الأجراس For Whom the Bell Tolls لم ينشغل بقضيته الخاصة، وإنما يكشف عن أن المحافظة على الوضع الصحيح لوجود الإنسان على قيد الحياة أكثر أهمية من المحافظة على قضية اجتماعية وحيوية، أو حتى على نفسه .

لكن لعل ما هو أعظم دلالة فى معالجة هيمنجوى المتنوعة لمشكلة القيم الفردية تلك الحقيقة القائلة بأن محافظة الإنسان على كماله واستقامته ليس اختياراً فى الواقع بقدر ما ضرورة، فهو فى قصته ثلوج كلمنتجارو - The Snows of Kil- imanjaro يخلق صورة مؤلة لإنسان، عقد مصالحه بينه وبين إحساسه بالاستقامة، إذ ترسم القصة المראה التى كانت لدى كاتب أرضه حله الوسط على أن يعيش كذاباً، وحين ووجه بحقيقة اقترابه السريع من الموت «تذكر كل الأشياء التى كان يريد الكتابة عنها»، وأدرك على وجه اليقين أنه لما كانت حياته أكذوبة فإنه كان عاجزاً عن الكتابة الإبداعية . وفى الفقرة التالية التى يستبطن فيها ذاته نرى سبب ما كان يعانيه من اكتئاب .

لقد حيل بينك وبين التفكير، وكنت مزوداً بأعماق طيبة حتى تتوزع إرباً فى ذلك الطريق الذى كان عند أكثرهم، واتخذت موقفاً لم تبال فيه بشيء من أجل العمل الذى اعتدت أن تعمله، ولا تستطيع الآن أن تعمله . لكنك تقول فى نفسك إنك ستكتب عن هؤلاء الناس، هؤلاء الأثرياء، وإنك فى الواقع لست واحداً منهم، بل أنت جاسوس فى بلدهم، وإنك ستتركه وتكتب عنه؛ وفى هذه المرة فقط سيتولى الكتابة شخص ما عرف ما كان يكتب عنه؛ لكنه لم يفعل؛ لأن كل يوم من عدم الكتابة، من الراحة، من الوجود الذى يحس فيه بالاحتقار، قد أصاب قدرته بالتبليد، وأضعف رغبته فى العمل، حتى إنه فى النهاية لم يعمل شيئاً على الإطلاق .

هذه هى الفكرة الرئيسية المهمة فى قصة هيمنجوى، وهى التوافق بين عمل الإنسان ووجوده، وسواء أكان الإنسان كاتباً أم مصارع ثيران، أم جراحاً، أم

صياداً، فإن «تحقيق الاستقامة» من الناحية الفنية فى حرفته وعمله، لا يماثل فى أهميته «تحقيق الاستقامة» من الناحية الأخلاقية فحسب، وإنما يعتمد اعتماداً كاملاً على المثل الأخلاقية للإنسان، ومن ثم فإن المشكلة التى تواجه كل بطل من أبطال هيمنجوى ليست هى أن يحافظ على براعته فى عمله وينميها فقط، وإنما هى بالأحرى أن يحافظ على الإحساس النقى بحياته الأساسية وينميها. وصورة هارى Harry^(١) المضطربة عن نفسه تقدم باعتبارها نتيجة مباشرة «لوجوده الذى كان يحتقره» ونكتشف أن هدفه من الانسحاب من الحياة المتفسخة المنحطة Cos-mopolitan إنما كان ليسترد إحساسه بالوجود الشخصي.

كانت أفريقيا المكان الذى قضى فيه أسعد أيام حياته، ولهذا ظهر هنا ليداً مرة أخرى، لقد قاموا بهذه الرحلة من رحلات الصيد دون أدنى قدر من الراحة؛ لم يكن فيها مشقة، لكن لم يكن فيها رفاهية. وكان قد ظن أن بإمكانه أن يعود إلى التدريب بهذه الطريقة، ذلك أنه استطاع بطريقة ما أن يتخلص من بدانة روحه وغلظها، بأسلوب المقاتل الذى ينطلق فى الجبال، ليعمل ويتدرب حتى يتخلص من الزوائد الدهنية فى جسمه.

ومن ثم فإن قصة هارى قصة إنسان قضى عليه بالموت المبكر؛ عندما كان يحاول استعادة حياته الروحية. إنه من الشخصيات المحورية القليلة فى كل أعمال هيمنجوى التى تقدم فى صورة محزنة، لا لأنه ضحية سوء الحظ الذى يأتىه بمحض المصادفة؛ بل لأنه من خلال اختياره الأخلاقى الضعيف، كان ضحية غير معتمدة لقيمه المفقودة.

لكن فى صور سانتياجو Santiago فى العجوز والبحر لا يوجد مثل هذا الشك فى وجود الذات، وليس ثمة تشوش فى النفس ولا فى القيم، فالعجوز يقدم من البداية إلى النهاية، بوصفه شخصاً حقق وجوده الفعلى، واستجابته لكل

(١) هارى مورجان هو بطل قصته «من يملك ومن لا يملك»، وكان جندياً مرتزقاً.

موقف استجابة لإنسان مكتمل من الناحية الروحية، ولذلك لا تعنى القصة بالبحث عن القيم، كما هو مألوف عند هيمينجوى، بقدر ما تعنى بتصوير القيم المتصارعة.

وطوال أقسام الرواية الخمسة التى صُوِّرت بعناية، كان تركيز هيمينجوى دائماً على صورة العجوز، فالقسم الأول يتناول العجوز والغلام، ويتناول القسم الثانى العجوز والبحر، ويصف القسم الثالث العجوز وسمكة المارلين، ويصور الرابع العجوز وسمك القرش، أما القسم الخامس فيعود إلى العجوز والغلام.

فى القسم الأول يبدو سانتتياجو شخصية تبعث على الحزن إلى حد ما، فهو عجوز وحيد، باستثناء صداقته لغلام يافع، بل إنه يعتمد فى معاشه على مساعدات الآخرين، وقد رمز إلى موقفه بحالة شراعه الذى ورَّقَ باكياس دقيق عتيقة، فبدأ وقد طوى على هذا النحو أشبه براية الهزيمة الدائمة. لقد راح يصيد السمك على مدى أربعة وثمانين يوماً دون أن يحرر لمجاحاً، وفقد غلامه الذى علمه الحرفة؛ لأن والديه اعتبراه «أى العجوز» «أقبح صورة للحظ المنحوس».

إلا أن نغمة الكتابة تتغير تقريباً فى اللحظة نفسها، فالمظهر الخارجى فقط هو العجوز الذى يثير الإشفاق والحزن، وقد غير هيمينجوى الموقف من هذا العجوز، بلمسة واحدة: «كان كل شيء فيه عجوزاً إلا عينيه، فقد كانتا بلون البحر، كما كانتا تشعان مرحاً وبهجة، ولا أثر فيهما للهزيمة، والتقابل فى المعنى واضح، فإخفاقه فى صيد السمك لا يعنى أن يكون إنساناً مهزوماً، وتبتدئ الرواية بهذه الفكرة الأساسية، وتنتهى، ولا يعتبر القارى سانتتياجو- بعد السطور الأولى، إنساناً مهزوماً. وقد تأكد هذا المغزى فى الحوار الأخير بين العجوز والغلام.

قال (العجوز): «لقد هزمونى يا مانولين، هزمونى حقاً».

«ليست هى التى هزمتك. ليست هى السمكة».

ويرد العجوز الذى كانت أفكاره على مستوى أعمق من مستوى الجدل والمناقشة: «لا. هذا صحيح. لقد هُزمت فيما بعد».

والرواية معنية بعد ذلك بالنجاح والإخفاق، وبعبارة أدق، بضربين من النجاح، وضربين من الإخفاق. والتقابل الأساسى إنما هو بين مستويين أساسيين للنجاح: النجاح العملي، والنجاح فى تحقيق وجود الذات؛ وبالمثل تقدم الرواية نوعين من الهزيمة: أحدهما العجز عن النجاح فى المنافسة، فى عالم مادى انتهازي، يعد هذا النجاح هو المقياس الوحيد للإنسان؛ والعجز عن المحافظة على وجود الإنسان بغض النظر عن الهزيمة الخارجية. وهكذا فإن القصة الحقيقية، وفقاً للقيم الإنسانية الأساسية، تهتم بمعنى الوجود الإنسانى.

ونكاد ندرك فى نفس اللحظة أن التصوير المبدئى الخادع للعجور، بأنه شخصية تثير الحزن بعض الشيء، إنما هو نتيجة للنظر إليه فقط من وجهة نظر حظه المنحوس القريب العهد، والذي استمر معه، ولما كان هيمنجوى قد واصل تقديم سانتياجو من خلال العيون التى تقيس قيمة الإنسان بمقدار نجاحه العملى أو فشله فقط، فإن الرواية بالضرورة لابد أن تكون رواية طبيعية. وبمهارة سانتياجو وحمته وسمو روحه، استطاع بسهولة أن يضفى قدراً كبيراً من السخرية، بحصوله أخيراً على جائزة صيد السمك، وما ذلك إلا ليزيد من سوء حظه بفقدانها.

لكن مفتاح كل الشخصيات الرئيسية عن هيمنجوى لا يوجد، كما هو الحال مع شخصيات درايزر، فيما يحدث لهم فقط بقدر ما يوجد فيما هم عليه أصلاً. ولا يقلل ذلك من أهمية قوى البيئة عند هيمنجوى بكلا نوعيها الإنسانية والكونية، فهى تؤثر فى تكييف المصير الإنسانى بل تعمل على تقريره. والواقع أن أولئك الذين لا تتبع قيمهم من القوى التى تشكل البيئة قليلو العدد، ومن النادر الالتقاء بهم، وسانتياجو واحد من هؤلاء، وهو بعمره وحكمته وبساطته كان دائماً يذكر نفسه، ويذكر الصبي، الذى كان يتعلم منه، بهذا الفرق، وهو فرق دقيق، بل حيوى لم يغفل عنه سانتياجو مطلقاً، وحينما راح الغلام يشكو إليه موقف معلمه الجليد كان رد سانتياجو مركزاً على الموضوع الأساسى للرواية. فقد أشار الصبي قائلاً:

«إنه يحضر المعدات بنفسه ولا يريد أن يحمل أحد شيئاً».

فقال المعجوز: «نحن مختلفان».

إن القصة الحقيقية فى المعجوز والبحر تبدأ بهذا التفريق، ففى القسم الأول تقدّم شخصيتان غامضتان، هما اللتان تجسدان قيم العالم الواقعي، وهما والد الصبي، وصياد السمك الناجح الذى حدده هذا الوالد لابنه ليعمل معه. وفى الحوار الذى دار بين المعجوز والصبي عن التفريق بينهما بالقوة، نرى اعترافاً ساذجاً من قبل المعجوز بالمشكلة:

قال له الغلام حينما كانا يصعدان إلى الضفة من المكان الذى تم فيه رفع الزورق إلى اليابسة: «سأنتياجوا أستطيع أن أذهب معك مرة ثانية لقد ربحنا شيئاً من المال...».

وكان المعجوز قد علم الغلام صيد السمك، وأحبه الغلام
قال المعجوز: «كلا، إنك الآن فى مركب محظوظ فابق مع من تعمل معهم».

«لكن تذكر كيف أنك قضيت سبعة وثمانين يوماً، دون أن توفى فى صيد أى سمكة، ثم بدأنا نصيد أسماكاً كبيرة كل يوم لمدة ثلاثة أسابيع».

قال المعجوز: «أذكر ذلك، وأعرف أنك لم تتركنى لشك فى نفسك من جهتي».

«إن أبى هو الذى حملنى على أن أتركك، ولما كنت صبيّاً صغيراً كان لزاماً عليّ أن أطيع أمره».

قال المعجوز: «أعرف ذلك. وهذا شيء طبيعي جداً».

لكن إجابة المعجوز تعنى شيئاً ما أكثر من أن طاعة الصبي لوالديه أمر طبيعي جداً، إنها تعنى الاعتراف بأن المادية هى المعيار الأساسى للعمل والقيم فى دنيا الواقع العملي، وتوحى أيضاً بأن الصبي تعلم شيئاً ما أكثر من كيفية صيد

السّمك، تعلم الحب والاحترام الصادقين، وهما القيمتان اللتان يجد أنهما تتصادمان مع مطالب أبويه المادية.

وعلى الرغم من نجاح الصيد الذي لم يذكر هيمنجوى اسمه، واكتفى فى الدلالة عليه بالضمير «هو» فى صيد السمك، وعلى الرغم من أنه كان هو المعلم الجديد للصبي، فإنه لم يكن موضع احترام على الإطلاق من جانب الصبي؛ فعندما تعهد سانتياجو بأن يوقظ الصبي فى وقت محدد من الصباح؛ لكى يقوم بعمله اليومى مع معلمه الجديد، صاح الصبي: «لا أحب أن توقظنى من أجلي، إننى أبداً كما لو كنت تابعاً». والصفة التى فقدتها الصبي فى علاقته الجديدة واضحة: فالعجوز كان يوقظه ليقتسم الرزق معه، أما هذا الشخص المجهول الاسم فإنه يوقظه ليكون فى خدمته.

وقد كان العجوز والصبي يشعان شعوراً جاداً بفقد كل منهما لصاحبه؛ فراح كلاهما يضع الخطط ليعيد العلاقة السابقة بينهما، وهذا هو ما يكشف عنه سانتياجو بقراره الانطلاق «إلى أبعد ما يمكن عن الشاطئ».

قال (العجوز): «غداً سيكون يوماً حسناً مع التيار».

سأله الصبي: «أين تذهب؟».

«إلى أبعد ما يمكن عن الشاطئ، لكى أعود حينما تغير الرياح اتجاهها، أريد أن أنطلق قبل أن يبرز الفجر».

فقال الصبي: «سأحاول أن أقنعه (معلمه) أن ينطلق إلى عرض البحر. وحيث إذا أمسكت صناراك بشيء كبير حقاً فإننا نستطيع أن نأى لمساعدتك».

إن قرار العجوز بالانطلاق «أبعد ما يمكن عن الشاطئ» قرار مقصود، اتخذته صياد بارع، عن وعى بالحدود المعترف بها. لا فى محاولة لتحدى تلك الحدود، أو لاكتشاف حدود جديدة، وإنما فى محاولة لمقاومة قوى الحظ التعس والمطالب الواقعية لمجتمع مادي. إنه نفس النوع من الاستجابة لوجود الذات الذى تطلب

مقاومته العنيدة لأسماك القرش، وهى استجابة لم تتجه إلى تفسير الشر أو إصلاحه، بل اتجهت ببساطة وبالضرورة إلى مقاومته؛ وحينئذ ينشأ الاختلاف مرة أخرى بين قيم المعجوز وقيم الصياد العملي، والكلمة الدالة على هذا الاختلاف بالنسبة للمعجوز هى كلمة «غريب» التى أخذت دلالتها تنمو طوال الرواية:

«إنه لا يحب أن يعمل بعيداً عن الشاطئ أكثر مما ينبغي».

قال الصبي: «لا. لكننى سأرى بعض الأشياء التى لا يستطيع أن يراها، مثل طائر يختلس شيئاً، وحينئذ أغريه بالجري وراء الدُّلقين».

«هل عيناه ضعيفتان إلى هذا الحد؟».

«إنه أعمى تقريباً».

قال المعجوز: «هذا شيء غريب، إنه لم يقم بصيد السلاحف البحرية مطلقاً، وهو ما يضر العيون وتلفها».

«لكنك أمضيت سنوات تصيد السلاحف البحرية من ساحل البعوض، وما تزال هناك بحالة جيدة».

«أنا صجوز غريب».

ومعنى كون الإنسان غريباً، أن يكون ذا قيم «مختلفة» تجعله يسمو فوق ما أسماه هيمنجوى فى مكان آخر «الشرك الإحيائي Biological trad» للوجود الطبيعي. وليس ثمة إدانة من المعجوز لأولئك الذين لا يشاركونه فى قيمه، وهو ينظر إليهم ببساطته على أنهم يفتقرون إلى الحكمة؛ لكونهم فى سن الشباب، أو ليست لديهم تجربة.

سخر كثير من الصيادين من المعجوز ولم يشر ذلك غضبه، على حين أن فريقاً آخر من الصيادين، وهم الأكبر سناً، كانوا ينظرون إليه بحزن، لكنهم لم يظهروا حزنهم، وراحوا يتحدثون حديثاً ودوداً مهذباً عن التيار، والأعماق التى قذفوا بخيوطهم إليها، والمناخ المستقر الملائم، وصما شاهلوه.

وفيما يتعلق بـ «الصيادين الأكبر سنًا» وهم «أولئك الذين ينتمون» إلى الروايات الأولى، فإن قيمة الإنسان عندهم لا تعتمد على نجاحه العملي، فقد يساعد الحظ التعس على إخفاق الإنسان، أو يكون هو السبب في هذا الإخفاق في عالم تسوده القيم العملية، لكنه لا يستطيع أن يغير ما في داخل نفسه أساسًا؛ ومن ثم فبالنسبة إلى البداية لم يكن الاحترام والتقدير أمرين عارضين بالمصادفة، وإنما هما اعتراف بتحقيق وجود الذات، وهذه هي قاعدة السلوك الأساسية في تصور هيمنجوى للإنسان الذى هو وجود داخلى يجب أن يكون ثابتًا بغض النظر عن الأحداث العارضة في العالم الخارجى.

ويقدم القسم الثانى من الرواية المغزى الكامل لما يعنيه امتلاك الإحساس بالوجود الحقيقى؛ فكما أن «هو» (أي: الصياد الذى لم يذكر اسمه) الذى يوقظ الصبى ليستخدمه، تحول تجربة الحب بينه وبين تحقيق غاياته العملية، كذلك فإن «الصيادين الأحداث سنًا» الذين هدفهم الاستغلال، لا ينظرون إلى البحر إلا باعتبار كونه «خصمًا أو مكانًا بل عدوًا» وهذا اختلاف آخر فى القيم الشخصية.

لقد كان يدعو البحر دائمًا «البحر» La mar وهو الاسم الذى يطلقه الناس باللغة الأسبانية على البحر حين يعشقونه، وفى بعض الأحيان كان هؤلاء الذين يعشقون البحر يذمونهم، لكنهم يتحدثون عنه كما لو كان امرأة، وبعض الصيادين ممن هم أحدث سنًا، أولئك الذين استخدموا عوامات تطفو بها صناديرهم، وكانوا يملكون زوارق بخارية، اشتروها حينما درت عليهم أكباد سمك القرش التى كانوا يبيعونها مالا كثيرًا— كانوا يتحدثون عن البحر على أنه el mar وهو اسم للذكر، لكنهم كانوا يتحدثون عنه بوصفه خصمًا أو مكانًا، بل عدوًا. ولكن العجوز كان يفكر فيه دائمًا بوصفه أنثى وبوصفه شيئًا ما يعطى منحًا عظيمة أو يمنحها، وإذا كانت «البحر» تسلك مسلكًا وحشيًا أو شريرًا، فلأنها لا تستطيع أن تفعل غير ذلك، فالقمر يؤثر عليها، كما تؤثر المرأة على الرجل هكذا قال فى نفسه.

إن هذه الفقرة ذات أهمية فى تطور الرواية، فموضوع هيمانجوى الأساسى واضح، وهو أن النجاح فى تحقيق وجود الذات يحمل معه أعظم تقدير لما يملكه الإنسان، وهو القدرة على الحب، وقدرة سانتياجو واضحة فى كل مكان، فذات مرة وهو فى الخليج بعيداً عن الشاطئ، يأخذ مكانه كساكن حقيقى فى بيئته الحقيقية، ويستجيب للبحر والسماء والطيور والسمك استجابة نقية لوجوده الذى تحقق:

أحب السلاحف الخضراء، والسلاحف الصخرية المناقير بأناقيتها وسرعتها وقيمتها الثمينة؛ وكان يزدري فى ود وعطف تلك السلاحف البحرية برءوسها الضخمة الغبية، وظهورها الصفراء المتينة التى تشبه أن تكون صفائح معدنية واقية؛ وغرابة لقاء ذكرها بأنثاها، والتى تلتهم الحيوان البحرى Portuguese men of-war^(١) مبتهجة مغمضة العينين. ومن حق الإنسان أن يتذكر عبارة الفيلسوف الذى يقول: «المخلوق يوافق المخلوق» عندما يستجيب كيان سانتياجو للمخلوقات من حوله.

فى أثناء الليل تقدم خنزيران من خنازير البحر نحو القارب، واستطاع أن يسمع دورانهما ونخيرهما، وأن يميز زفير الذكر بخشونه وصخبه من تنهدات الأنثى برقتها.

وقال: «إنهما رائعان، يلعبان، ويمزحان، ويحب أحدهما الآخر، إنهما أخوان لنا مثل السمك الطائر».

ولا يمكن العثور فى أى مكان من أعمال هيمانجوى على مثل هذه المعاملة المباشرة ذات العاطفة النقية. وإننا لتذكر ما قاله باوند من أن الكاتب فى عصرنا يجب بالضرورة أن يكون ساخراً وغير مباشر ليكون مؤثراً، لكننا نجد فى الصورة البسيطة لاندماج العجور مع مخلوقات البحر مثلاً نادراً لقيم إيجابية، تقدم تقديماً مباشراً ومؤثراً فى الوقت نفسه. ومع ذلك فربما بسبب أن الأخطار الكامنة فى أعماق الماء موجودة فى كل مكان من الرواية، وأن وعى العجور بتلك القوى

(١) حيوان بحرى عديم الفقرات أعلاه يشبه الشراع. وترجمة الكلمة الإنجليزية هى البوراج البرتغالية.

المؤذية وعى واقعي، فإن حبه يبرز بصورة كاملة، ويتسم بالواقعية تماماً بقدر واقعية التهديدات التي كانت تحيط به.

وتمثل معركة سانتياجو مع سمكة المارلين الموضوع الأساسي للقسم الثالث المطول، فمنذ اللحظة التي يحس فيها أن السمكة تلامس الطعم، كان إحساسه بالسعادة للصراع المرتقب بينهما:

عندئذ أحس بأن الخيط يلمس لمساً رقيقاً، فأشرق وجهه بالسعادة.
وقال: «لقد كانت هذه جولة فقط، وسوف تلتهمها الآن».

كان يشمر بالسعادة لهذا الشد الرفيق، ثم ما لبث أن أحس بشيء جامد ثقيل إلى حد لا يصدق.

وقد بقي موقفه تجاه السمكة ثابتاً طوال الصراع الذي استمر فترة طويلة:

قال لها: «أنتها السمكة. إنني أحبك، وأكن لك عظيم التقدير، لكنني سأصرعك قبل أن ينقضي النهار».
وقال في نفسه: ليكون هذا ما نرجوه.

إن أحداث هذا الصراع أحداث درامية؛ فمنذ الوقت الذي أمسكت فيه الصنارة بالسمكة، حوالى ظهر اليوم الأول تقريباً، إلى أن صرعت حوالى ظهر اليوم الثالث، والمعجور مضطر إلى أن يضع جسمه بين السمكة والقارب؛ لأن ربط الخيط بالقارب سينجم عنه كسر الصنارة، نتيجة أى تمايل فجائى أو حركة سريعة من السمكة، ومن ثم فإن المعركة تعنى بالنسبة لسانتياجو استحضار أكبر جهوده فى المهارة وقوة التحمل. وراح يضع خطته بعناية، وتمثل فى وجوب أن يواصل الضغط إلى أقصى حد على الخيط، حتى تنهار مقاومة السمكة، وتشجعه على أن يسحبها إلى سطح الماء فى محاولة لتزع الصنارة، وعرف سانتياجو أنه بمجرد أن تطفو السمكة على سطح الماء لن تتمكن من الفوص فى أعماقه مرة أخرى، وكان عليه أن ينظم عملية التغذية والراحة لجسمه حتى لا يخسر المعركة بسبب استنزاف قوته البدنية، ويجب أن

بوجه كل جهد له إلى المعركة النهائية، التى لا تستلزم مهارة وقوة تحمل فقط، بل تستلزم إرادته فى صراع قاتل مع إرادة سمكة المارلين.

لكن القوة الحقيقية لتأثير الرواية لا تكمن فحسب فى أحداث المعركة الدرامية التى خاضها العجور، وإنما تكمن فيما أرى، فى نجاح هيمنجوى فى خلق بُعد جديد بالتصوير الدرامي؛ ففى كل قسم من أقسام الرواية الخمسة التى صورت تصويراً دقيقاً يظل انتباه القارئ مشدوداً دائماً إلى سانتياجو، لكن هيمنجوى فى كل منها يعدل صورته المتغيرة للعجور بلمسات خفيفة دقيقة، إلا أنها بارعة؛ فهو يخفف مركز التأثير الدرامي فى كل قسم ليفرد الصورة الأساسية التى تسيطر على الرواية، ويكشفها وبذلك يجعلها ويعلى من شأنها، وتلك الصورة هى صورة سانتياجو.

تتمثل البيئة المكانية للرواية فى قرية متواضعة لصيد السمك حيث يُقدم إلينا صياد طاعن فى السن يثير الحزن فى النفوس لأول وهلة بكيانه النحيل، لكنه يبعث على الإعجاب بعزمه على تحطيم صفة النحس التى لارمت حظه، وهو جدير بالحب بعلاقته المؤثرة مع صبي يافع، وهو طريف جذاب بولعه بلعبة البيسبول الأمريكية، ولكن لما كان هذا العجور منعزلاً عند البحر، فى مواجهة الستارة الخلفية للطبيعة الكونية، فإن صورته تتخذ أحجاماً جديدة أكبر، إذ يصبح كائنًا بين كائنات البحر، وقوة إنسانية بين قوى العالم الطبيعي، لكن عند النقطة التى ينارل فيها ذلك العجور سمكة المارلين الكبيرة، نصل إلى مستوى أكثر عمقاً فى المعنى، ويسم هيمنجوى هذا التحول بـ «قيد محيز»، وهذا التغير بسيط لكنه غير قابل للخطأ «بدأ الزورق يتحرك ببطء صوب الشمال الغربي».

وهنا أعتقد أن القارئ يصبح على وعي، بأنه يحس ويتلوق الأداء الرائع، بلغة البشر الذى حاول هيمنجوى أن يكشف عنه بإشارة غامضة فى روايته «أفريقيا الخضراء» Green Hills of Africa، فقد أشار هناك إلى «البعدين الرابع والخامس اللذين يمكن الوصول إليهما»، وأعلن فى معرض الحديث عن تعقد مثل هذه الكتابة بأن «ثمة عوامل كثيرة جداً يجب أن يجمع بينها لتجعلها أمراً ممكنًا» واعتبر

مثل هذا الشر «أكثر صعوبة من الشعر»، لكنه «يمكن أن يكتب دون حيل أو خداع، وبلا شيء يجعله رديئاً فيما بعد».

وبالجمع المذلل بين الواقعية البسيطة فى القصة، والرمزية المعقدة فى الصورة اللتين اشتملت عليهما، فى وقت واحد، رواية العجوز والبحر استطاع هيمنجوى أن يقيم بناءً فنياً أكثر ما يكون اقتراباً من هدفه.

فعلى المستوى الواقعى يدل الحدث على أن صياداً اصطاد سمكة ضخمة قوية، بلغ من قوتها أنها أخذت تسحب الزورق، لكن المستوى الرمزى فى تلك اللحظة يصبح مشغولاً تماماً، ويؤدى عمله فى الحدث، لا بإضعاف صفته الدرامية، بل بإكمالها وتكثيفها، فعندما يتحرك الزورق بعيداً صوب الشمال الغربى كان آخر اتصال بين العجوز والأرض، وهو «قمم الوديان الزرقاء التى بدت يبيضاء» قد تلاشت واختفت. والعزلة الكاملة للعجوز حينما كانت السمكة تسحبه إلى مناطق مجهولة من البحر تدمم مركز التأثير الذى يحتاج إليه هيمنجوى، لكى يقوم فنه بأداء وظيفته على الوجه الأكمل. ويتخذ أسلوبه فى الحال تقريباً نغمة شخصية ميلفيل Melville وخاصة فى أفكار العجوز: «إن السمكة تسحبنى وأنا مرتبط الحبال». وكما كان ميلفيل قادراً على أن يحول أكثر الأوصاف سطحية فى صيد الحيتان إلى صياغة عميقة للتفكير الميتافيزيقى، فإن هيمنجوى يتنقل من الأفكار والاستجابات البسيطة للعجوز، حين كان يصارع السمكة، إلى استخدام مفاجئ لمعنى أعمق.

«ليت الغلام كان هنا؟» قال العجوز ذلك بصوت عال واستقر بجسمه فوق الألواح الخشبية المستديرة فى مقدمة القارب، وأحسن من خلال الخيط المشدود إلى كتفيه بقوة السمكة الضخمة تقوده فى غير انقطاع إلى المكان الذى تختاره.

وفكر العجوز فى نفسه بأنه لولا غدرى بها لما كان من الحتم عليها أن تختار.

إنها أثرت أن تبقى فى أعماق المياه المظلمة بعيداً عن متناول الفخاخ والمصايد وأساليب الغدر، وأما أنا فقد أثرت أن أتى إلى هنا، لأجدها بعيداً

عن تناول كل الناس بعيدًا عن تناول كل الناس فى العالم. وها نحن الآن مربوطان ببعضنا منذ الظهيرة، وليس ثمة أحد يساعد واحدًا منا.

ومن الواضح أن غاية هيمينجوى أكثر تعقيدًا من مجرد سرد فعل درامي، فالحدث الفعلى وهو الحركة الغريزية للسمة المصيدة تجاه منطقة ما من بيئتها الطبيعية أمر مفهوم، لكن قلما يكون هذا هو موضوع هيمينجوى. ذلك أن هذا الحدث الواقعى حين يقدم من خلال إحساس العجور يتحول إلى موضوع جديد- موضوع يحتفظ بواقعية الحدث، لكنه يستخدم ذلك الحدث ليجسد بصفة أساسية قيمًا واستجابات إنسانية، فسانتياجو صياد السمك يشارك فى حدث، وهذا الحدث مطلوب لرزقه ومعاشه فى الحياة العملية، لكن سانتياجو الإنسان يشارك فى وجود، والوجود الإنسانى الذى يحققه لا يتقيد بحدود الوجود الطبيعى، واختيار السمكة لبيئتها، مهما يكن اختيارًا فطريًا بالغريزة، فإنما كان لأجل أن تعيش بعيدًا عن تناول فخاج أولئك الذين يحطمونها، وبعيدًا عن مصايدهم وغدرهم، ومن ثم نلاحظ نبرة الأسف والإشفاق فى قول العجور: «أما أنا فقد آثرت أن أتى إلى هنا لأجدها بعيدًا عن تناول كل الناس- بعيدًا عن تناول كل الناس فى العالم». والاستجابة هنا تتناقض مع إحساس سانتياجو الأول بـ «السعادة للصراع المرتقب» ومع ذلك فتكافؤ الضدين نفسه يدل فى نفس الوقت على شيء ما، من التناقض الظاهرى فى الموقف الإنسانى.

بل إن العاطفتين البسيطتين: الحب والرغبة فى عمل الخير، اللتين يشعر بهما سانتياجو إزاء مخلوقات البحر الصغيرة تصبحان أشد عمقًا، وأكثر تأثيرًا، حين تقدم هذه المخلوقات من خلال وعيه الأكبر والأوسع، فهو يعرف أن البحر الذى يحبه يمكن أيضًا أن يكون قاسيًا، وموقفه المتكافئ تجاه هذا البحر يكثف تقديم التناقض الظاهري..

كان مولعًا بالسمك الطائر الذى كان يعده صديقه الأول على المحيط، وكان يشعر بالأسف من أجل الطيور، وخاصة خطاطيف البحر الصغيرة

الضعيفة ذات اللون القاتم، التى تطير دائماً وتبحث، ولا تمجد شيئاً فى أغلب الأحيان، وقال فى نفسه: «إن الطيور تعانى فى حياتها أكثر مما نعانى، اللهم إلا تلك التى تختلس غذاءها، أو تلك الطيور القوية المفترسة. وتساءل لماذا خلقوا طيوراً رقيقة وضعيفة جداً كمصافير البحر، على حين أن البحر يمكن أن يكون قاسياً للغاية؟ إنه عطوف وجميل جداً، لكنه يمكن أن يكون قاسياً جداً، فيفيض فجأة حين تكون مثل هذه الطيور الطائرة تغطس فى الماء وتصطاد، فتنتطلق أصواتها الصغيرة الحزينة متوسلة إلى البحر فى رقة وضعف.

إن هذه الفقرة تحتوى على رثاء ضمى، فسؤال العجوز يذكرنا بخواطر «أهلب Ahab» المكتوبة من القوى الشريرة فى الكون، وعلى ذلك فليس ثمة تمرد من العجوز أو غضب على الفاعل المجهول «They»^(١) الذى خلق كوناً، يتسع فى وقت واحد للخير والشر، وللعجز والرقّة بين قوى مدمرة، بل على العكس فإن أفكار العجوز تعكس كل التعاطف والإشفاق فى قدرة واعية على فهم سر الصراع من أجل الوجود، ذلك السر الذى يبدو متناقضاً فى ظاهره.

لكن الأفكار الصوفية والميتافيزيقية، كالأشارات الكثيرة إلى تعذيب المسيح ومعاناته لا تؤدى إلى خلق قصة رمزية Allegory، إنها على العكس تؤدى ما يؤديه التلميح الشعري، أى أنها توحى بشيء ما فى طبيعة العجوز الأساسية التى يواجه بها سمكة المارلين الكبيرة، وما تلا ذلك من عجزه عن التغلب على سمك الفرش الشرس. والعجوز حاضر دائماً فى رؤية هيمنجوى، بوصفه صياداً بسيطاً يعيش حياة متواضعة ذات غاية متواضعة، وعلى الرغم من الأفكار الخيالية الميتافيزيقية الكثيرة المتعلقة بطبيعة الغاية الكونية والإنسانية، فإننا نظل دائماً مشدودين إلى الوجود البسيط للعجوز- أى عبادته فى الاستخفاف بأعماقه، وبطبيعته السمحة فى السخرية من نفسه، وبتأملاته وخواطره، ومع ذلك تكونت

(١) يشير إلى ضمير الجماعة للغائبين فى النص السابق، وهو قوله له: «لماذا خلقوا طيوراً.....» إلخ.

هناك إحياءات بمعنى أعمق، يشعر القارئ بدلالاتها ومغزاها، وبذلك حققت صورة العجوز التكامل بين بساطة الوجود، وتعمقه فى آن واحد:

أقبل طائر صغير صوب الزورق، من ناحية الشمال. كان يفرد ويطيح على ارتفاع منخفض جداً، فوق سطح الماء، واستطاع العجوز أن يلاحظ أنه كان فى غاية التعب.

وصل الطائر إلى مؤخرة القارب واستراح هناك ثم طفق يحوم حول رأس العجوز، واستقر فوق الحيط حيث أحس بمزيد من الراحة. سأله العجوز: «كم عمرك؟» و«هل هذه أول رحلة لك؟».

نظر الطائر إليه وهو يتكلم، وكان من الإرهاق بحيث لم يستطع أن يتبين الحيط جيداً، وترنح فوقه، على حين أسرع قدماه الرقيقتان الضعيفتان إلى التثبيت به.

قال له العجوز: «إنه مستقر» «إنه مستقر أكثر مما يجب»، ولا ينبغي أن تكون بهذا الإرهاق، بعد ليلة هادئة لم تهب فيها العواصف. ما الذى يدعو الطيور إلى الفرار.

قال العجوز فى نفسه: إنها الصقور هى التى تنطلق إلى عرض البحر، لتلقاها هناك، ولكنه لم يقل شيئاً من ذلك للطائر الذى لم يكن بمقدوره أن يفهمه على أى حال، والذى سوف يعلم الكثير عن الصقور فى وقت قريب.

وإذا كنا نحس بأن العجوز ينسب قيماً إنسانية إلى الطائر الصغير، وهى لا تصلح له، ولا تلائمها فإن النتيجة الأدبية هى أن هذا الطائر قُدِّم فى ضوء العاطفية- أى الرومانتيكية التى من نفس النوع الذى كتبه من قال: «أننى أسقط على أشواك الحياة فأنزف دماً». لكن وضوح النبل فى الوجود، وفقدانه فى مخلوقات العالم الطبيعى ربما يعكس - بدلاً من ذلك - شيئاً ما مختلفاً تماماً عن الذاتية الخاصة للإحساس التى نضفيها على العاطفة، فهو قد يعكس الوعي، الذى

يكون فى نفس اللحظة، مدرّكاً لما يشتمل عليه الوجود من تناقض فى الظاهر؛ إذ يجمع بين الحقيقة الواقعية والغاية المثالية. وهذا الوعى المعقد هو الذى حققه هيمنجوى فى تشكيله لشخصية سانتياجو، فثمة سخرية ضمنية فى التصوير: فالمعجور ليس هو ذلك الإنسان الذى يعقلن تجربته، بقدر ما يستجيب لها بقيمه الشعورية، أي: باستجابات صياد بسيط، والصدق الذى نحسه فى الأحكام التى يستجيب بها سانتياجو وأفكاره القيمة يولد تفرعات أخرى للمعنى، وهى تفرعات منفصلة تماماً عن تصوير شخصية سانتياجو. ولهذا أيضاً لأن ما هو مفهوم ضمناً هو الإيحاء بالسمة القيمة للوجود الكونى. فالطائر الصغير الذى يجب أن يخوض صراعاً من أجل البقاء على قيد الحياة سوف يواجه بعد قليل بالصقور المفترسة. واستجابة المعجور لهذا المخلوق الصغير- الذى لا يجسد وجوده شراً ولا أذى- استجابة معروفة ومتعاطفة يدل عليها قوله له: «تمتع بالراحة التامة أيها الطائر الصغير، ثم انطلق نحو اليابسة، واغتنم فرصتك كأي إنسان أو طائر أو سمكة».

وحيثما يتحدث المعجور فى القسم الأول عن الانطلاق «أبعد ما يكون عن الشاطئ» كان ما يشغله هو إمكانية اصطياد «سمكة كبيرة فعلاً»، وهذه الغاية هى غاية أى صياد للسمك، إذ يبنى الحصول على أكبر كمية ممكنة من لحم السمك، وكان يدور بذهنه أن السمكة ربما لا تكون قوية كما يظن، وإلا فإنه يعرف كثيراً من الحيل، ولديه الحل الذى يتغلب به على قوتها. لكن الصراع مع سمكة المارلين الكبيرة يتحول فى الوقت نفسه تقريباً إلى شيء مختلف تماماً، عن مجرد مهمة عملية يظفر منها بصيد كبير للسوق، إنه يصير صراعاً يسمو فوق الاعتبارات العملية، صراعاً تتخلل فيه السمكة، شخصية ما يلبث المعجور بحكمته وتواضعه أن يتعرف تدريجياً عليها. وأفكاره التى دارت برأسه، حين كانت السمكة تسحب الزرور بعيداً عن مرمى البصر من اليابسة، تؤكد وعيه المتزايد بأن طبيعة هذا الصراع تختلف من حيث النوع عن الصراع الذى كان يتوقعه، فهو فى البداية كان «ينظر إلى السمكة» بالاحترام والإعجاب، اللذين كانا يكتنهما بحكم كونه صياداً لسمك المارلين الممتاز:

إنها سمكة عظيمة، ويجب أن أقنعها. هكذا قال فى نفسه. يجب ألا أدمعها تعرف قوتها، وتعرف ما يمكن أن عمله إذا فرت. لو كنت مكانها لدخلت فى أى شيء الآن، وانطلقت حتى يتحطم شيء ما، لكن اشكر الله فهى لا تتمتع بالذكاء الذى نتمتع به نحن الذين نصيدها، ومع ذلك فهى أكثر منا نبلاً وأعظم قدرة.

لكن كما «أحب السلاحف الخضراء، وسلاحف البحر» وكما «كان مولعاً بالسمك الطائر، بوصفه صديقه الأول على المحيط» فإنه الآن يستجيب بعطف للسمكة «إننى مع صديق».

وبعد قليل تتحول طبيعة تقديره للسمكة إلى مستوى غير متوقع؛ إذ يستخدم المصطلح الذى كان قد أضفاه على الصبى فى محاولة لوصف الخلاف الجوهرى بينه وبين الصياد العملي، فهو يقول بصوت عال: إذا لم تكونى مرهقة أيتها السمكة فإنك لابد أن تكونى غريبة جداً، وحيثُ يصيح الصراع أكثر من صراع صياد بسيط يعمل فى مهنته؛ إنه صراع يبدو متناقضاً فى ظاهره من حيث إنه صراع مع «صديق» تعرف عليه وقدره، وهو صديق «غريب» مثله. وباختصار فإن الصراع يتحول إلى صراع الحب.

قال المعجوز فى نفسه: إنك تقتلينى أيتها السمكة، لكن الحق معك فإننى لم أرق شيئاً أعظم أو أكثر جمالاً، أو هدوءاً أو أكثر نبلاً منك أيتها الأخت^(١). هلم إليّ واقتلينى فأنا لا أبالى من منا يقتل الآخر.

والآن أنت فى حيرة من أمرك. هكذا فكر المعجوز. إنك يجب أن تحتفظ بصفاء عقلك. احتفظ لعقلك بصفائه، واعرف كيف تعاني كما يعاني الإنسان أو السمكة.

(١) سار خطاب الصياد للسمكة دائماً على اعتبارها مفرداً مذكراً، ومن ثم عبر هنا بكلمة الأخ، لكننى اتسائلاً مع سياق الترجمة غيرتها إلى كلمة الأخت.

ولما كانت القيم المادية قد حددت عالم سانتياجو ومجال وجوده لم يكن ثمة قرار بالانطلاق «أبعد ما يكون عن الشاطئ»، ربما لأن القصة قد تطورت عن الحكاية التى رواها هيمنجوى فى مقال له عن رياضة صيد السمك، كان قد نشره فى مجلة إسكوير Esquire عدد إبريل سنة ١٩٣٦م، أى قبل أن تصدر العجوز والبحر بحوالى ستة عشر عامًا.

مرة أخرى كان العجوز يمارس صيد السمك وحده. على قارب خارج منطقة الكباناز Cabanas، وأمسكت صنارته بسمكة مارلين ضخمة استطاعت بقوتها أن تسحب القارب إلى عرض البحر، على الرغم من أنه كان يشده ثقلان حديديان من الجانبين، ويعد يومين عثر الصيادون على العجوز على مسافة ستين ميلاً ناحية الشرق. لقد اهتزت سمكة المارلين، وتحرك رأسها والجزء الأمامى من جسمها حركة عنيفة بمحاذاة الزورق، وكان جزؤها الذى خلفته وراءها - وهو أقل من النصف - يزن ثمانمائة رطل. وقد مكث العجوز معها يوماً وليلة، ثم يوماً وليلة، على حين كانت السمكة تسبح فى العمق، وتنجذب القارب، وحينما ظهرت السمكة جذب العجوز القارب نحوها، وسدد رمحه إليها، واندفع سمك القرش من حوله يهاجمها، فأخذ العجوز يصارعه بمفرده فى «تيار الخليج» Gulf Stream، ويضربه بمجذاب الزورق تارة، ويطعنه تارة أخرى، حتى نال منه الإعياء، وأكل سمك القرش كل ما استطاع أن يفترسه. وكان العجوز ساعاً انتشله الصيادون يصبح فى الزورق، كأنما أصابته نوبة من الحبل والجنون من جراء ما حل به من خسارة، على حين كان سمك القرش لا يزال متعلقاً حول الزورق.

ومن المؤكد أن قصة الصياد العجوز فى مجلة الإسكوير تعد النواة الأساسية لقصة سانتياجو، فكلتا القصتين تكشف عن شجاعة الرجلين، وتحملهما بإصرار شديد فى سبيل أداء مهمتهما، طوال يومين وليلتين، وكلتاها يتم فيها خوض المعركة مع السمكة بنجاح، وفى كليهما كذلك صراع مع سمك القرش ينتهى

بتغلب هذا السمك، واقتراس سمكة المارلين التى تم صيدها. لكن الخلاف الجوهري بينهما يكمن فى قصور الإنسان الأساسى فى كل منهما، فقصة الصياد العجوز قصة طبيعية تمامًا، والصياد فيها إنسان مدمر، وقع ضحية لقوى البيئة. وحينما انقض سمك القرش على ما صاده من سمك المارلين، وأباده كان «كأنما أصابته نوبة من الخبل والجنون من جراء ما حل به من خسارة»، وعلى العكس من ذلك قصة سانتياجو، فهى ليست قصة طبيعية، حقًا إن سانتياجو إنسان مهزوم، لكن على مستوى القيم العملية فحسب.

إن الموضوع عند هيمنجوى لا يتضمن صراعًا خارجيًا فقط، وإنما يتضمن فى الجزء الأكبر من قصصه القصيرة، ورواياته صراعًا داخليًا كذلك. إنه صراع على مستوى الكيان والوجود، وكيان سانتياجو أكثر تعقيدًا من كيان تلك الشخصية التى تبث على الأسى فى الحكاية المشار إليها، وتعقد إحساس سانتياجو وقيمه أشد وضوحًا بقدرته على أن يسمو فوق مستوى القوت اليومي أو الحيوى لوجوده، وأفكاره تعبر عن مشكلة أكثر عمومية، وهى أن الإنسان قد يحب شيئًا ما، لكنه فى الوقت نفسه مضطر إلى تدميره والقضاء عليه:

كان حزينًا من أجل هذه السمكة العظيمة التى لم يكن لديها شيء تقطات منه، ولم يكن لهذا الحزن أن يثنيه عن قراره بصيدها، وجمال بخاطره كيف أن كثيرين سيأكلون منها، لكن هل هم جديرون بأن يأكلوا منها؟ بالطبع لا. فليس هناك أحد يستحق أن يأكل منها، لما تتمتع بها من سلوك حسن ونبل رفيع، وقال فى نفسه: أنا لا أفهم هذه الأشياء، لكنه أمر طيب أننا لا نضطر إلى محاولة قتل الشمس أو القمر أو النجوم، وجسبنا أن نعيش على البحر، ونقتل إخوتنا الحقيقيين.

بهذه القيم انطلق سانتياجو «أبعد ما يكون عن الشاطئ»، وبهذه القيم كان «عجوزًا غريبًا». وليس هناك علاقة بين ما كان يدور بذهنه من أسئلة وخواطر، وبين الصياد العجوز فى الحكاية لسبب بسيط، هو أن هذه الأسئلة والخواطر لا وجود لها عند هذا الصياد. ويتضح الاختلاف العميق بين ما كان يعتقد كلاً.

الصيادين أنه ذو أهمية، عند النقطة التى يتتصر فيها سائيجو فى معركة مع السمكة؛ فهو انتصار معقد، وهذا التعقيد عند هيمينجوى يحدد ما يمكن أن يكون عليه الإنسان الواقعي:

قال فى نفسه: إننى أريد أن أراها والمسها، ويسرى الإحساس بها فى نفسي، إنها حظي، لكن ليس هذا هو السبب فى أننى أرغب فى أن أحس بها، فأنا أعتقد أننى أحسست بما فى قلبها، حينما ضغطت عليها بقناة الرمح للمرة الثانية.

وفى القسم الرابع الذى تدور فيه المعركة مع سمك القرش، فإن الانطلاق «أبعد ما يكون عن الشاطئ»، بكل ما يتفرع عنه بالنسبة لوجود الإنسان على مستوى كيانه، يصبح انطلاقاً إلى الخارج بعيداً أكثر عما ينبني، ويبدأ نوع جديد من الصراع بعبارة بسيطة هى قوله: «كان ذلك قبل ساعة من مهاجمة أول سمكة من أسماك القرش لسمكة المارلين». وهى عبارة تتضمن إحساساً كاملاً بعدم القدرة على تجنب تلك القوى التى شغل بها العجوز، حينما وسع حدود العالم الواقعي وأمنه. وقد أتبع هيمينجوى هذه العبارة بعبارة أخرى، تدل على استحواذ نفس القوة عليه، وحقق ذلك بتحفظه المميز، الذى يقول فى نفس اللحظة أكثر مما يمكن أن يقال فى تكتيك آخر، وذلك قوله: «لم يكن سمك القرش حدثاً عارضاً»؛ ومن هنا يأخذ الصراع شكلاً آخر أكثر من مجرد الاحتفاظ بما ظفر به من ألف وخمسمائة رطل من السمك تقل بمقدار الثلث بعد إعدادها للسوق، لتصبح «ثلثي هذا المقدار، وكل رطل بثلاثين سنتاً». فالمعركة مع سمك القرش إذن هى معركة البغض والكراهية، وهى قسيم مقابل لمعركة الحب التى اتسمت بها مواجهته لسمكة المارلين. وقد عبر هيمينجوى عن هذا الاختلاف، حينما كان العجوز يوجه طعنات رمحه إلى سمك القرش المقرب منه، إذ قال: «كان يضربه بغير أمل فيه، لكن بتصميم، وعداء شديد له» وحينما تمزق حوالى أربعين رطلاً من سمكة المارلين، وتناثرت هنا وهناك كان إحساس العجوز بالخسارة أمراً مختلفاً من حيث القيمة عن خسارة السوق: «إنه لا يحب أن ينظر إلى سمكة المارلين منذ مَثَل

بجسمها، وتناثرت أجزاؤها، وعندما كان سمك القرش يهاجمها ويفترسها كان يحس كما لو كان هذا الهجوم موجهاً إلى نفسه».

ومرة أخرى تتساوى كل مستويات الموضوع والتكنيك، حينما تقدم صورة العجور الأعظم من الحياة فجأة، فى اتصال مع أول سمكتين من سمك القرش «البغيفس» المسمى الجالانور Galanos، وهو نوع منه «يعيش على الفضلات بالإضافة إلى أنه مفترس».

«أي» صاح بصوت عال، ولا سبيل إلى ترجمة هذه الكلمة، ولعلها مجرد صوت مزعج، كذلك الذى يصدر قهراً عن إنسان، حين يحس بمسمار يخترق يده ويغيب فى الخشب.

والإشارة إشارة جسور، وظيفتها الإيحاء بمدى ألم التعرف، حينما يواجه إنسان- له طاقة سانتياجو على الحب- بكائن مجرد من الشر والأذى. ولا يترك هيمنجوى أى شك حول الطبيعة الأساسية لهذه الأشياء الشريرة.

كانت أسماك القرش هذه هى التى تقطع أرجل السلاحف وزعانفها، حين تكون السلاحف نائمة على سطح الماء، وهى التى تهاجم الإنسان فى الماء إذا كانت غضبي، حتى لو كان هذا الإنسان لا تفوح منه رائحة كرائحة دماء السمك، وليس على جسمه تلك المادة اللزجة التى تكون على جسم السمك.

إن استجابة سانتياجو مرة أخرى هى استجابة لكائن، فقد قال بصوت عال: «أي.. يا جالانور. هلم إليّ يا جالانور».

وفى الصراع الطويل الذى يعقب ذلك يخسر العجور المعركة التى خاضها من أجل إنقاذ سمكه التى اصطادها، لكن المعركة الأكثر أهمية، والتى يتصارع فيها كيان العجور مع كيان قوى الطبيعة الشريرة لم تنته بالهزيمة، وهذا هو الموضوع الأساسى لذلك القسم، وقد عبر عنه سانتياجو تعبيراً بسيطاً مباشراً فى قوله للبهر: «لم يخلق الإنسان للهزيمة»، وقوله: «من الممكن أن يتحطم الإنسان، لكنه لا يهزم».

وفى القسم الأخير القصير، ينتقل التركيز إلى الصبي مانولين، والمشكلة المبدئية- وهى كيف يعود ذلك الصبي إلى مرافقة العجوز مرة أخرى- لا تجد لها حلاً على المستوى العملي، بنجاح مغامرة سانتياجو فى «الانطلاق أبعد ما يمكن عن الشاطئ» أو إخفاقها، وإنما يتم حل المشكلة داخل كيان الصبي، بعد التحقق التام من أن تجربة العجوز قد تركت آثارها على إحساس الصبي ومشاعره:

كان (العجوز) نائمًا حين أطل الغلام صباح اليوم التالى من شق الباب، وكانت الرياح شديدة، إلى حد أصبح من المتعذر معه على المراكب مغادرة الشاطئ والانطلاق إلى عرض البحر، وكان الصبي قد ظل نائمًا حتى وقت متأخر، ثم أتى إلى كوخ العجوز كما يأتى كل صباح؛ وقد لاحظ الغلام أن العجوز يصعد أنفاسه، وما أن أبصر يديه حتى طفق يصيح باكياً، وخرج على عجل ليحمل شيئاً من القهوة، ولم يكف عن البكاء طوال سيره فى الطريق.

احتشد كثير من الصيادين حول القارب، وراحوا ينظرون إلى ما كان مربوطاً قوياً بجانبه، وكان واحد منهم قد خوَّض فى الماء فتكوم سرواله، حيث أخذ يقيس هيكल السمكة بحبل.

ولم يهبط الصبي إلى ذلك المكان، فقد سبق له أن نزل إليه، وكان أحد الصيادين قد عهد إليه بحراسة القارب.

صاح أحد الصيادين قائلاً: «كيف حاله؟».

فأجابه الغلام: «إنه نائم»، ولم يتنبه إلى أنهم شاهدهوه وهو يبكي، ثم قال: «أرجو ألا يزعمه أحد».

وهكذا، فإن سانتياجو حتى لو كان قد أخفق فى إحضار ما اصطاده من سمك إلى السوق، فإن عمله البطولى قد مس شغاف قلوب الصيادين بالقرية، إنه البطل مرة أخرى، لكن تدور فى أعماق الصبي استجابة لها مغزاها الكبير، بسبب اهتمامه العميق بالعجوز، وهى استجابة تحل المشكلة المبدئية، إذ تنقلها فى نفس اللحظة من مستوى النجاح العملي، لتضعها على مستوى تحقيق كيان الذات، فقد قال الصبي:

- «والآن هيا نصيد السمك معاً مرة أخرى».

- «لا، أنا لست محظوظاً، أنا لم أعد محظوظاً على الإطلاق».

فقال الصبي: «الويل للمحظ. سوف أجلب الحظ معي».

إن قرار الصبي هذا يعيد إلى الأذهان قراراً مماثلاً سبق أن اتخذه صبي في رواية وصفها هيمنجوى بأنها أعظم رواية أمريكية، وهي رواية هوكلبيري فن^(١) Huckleberry Finn و«هوك» في تلك الرواية مضطر إلى اختيار أحد أمرين: إما أن يستجيب لما يُلح عليه عليه ضميره، الذى تسيطر عليه عادات المجتمع وتقاليده، فينقلب على العبد الأبق جيم Jim، وأما أن يذعن لمطالب حبه له بوصفه فرداً له كيانه. وأمام هذا الاختيار يعلن: «أوافق وسأذهب بعد ذلك إلى الجحيم»، ويتخذ قراره إلى جانب الكيان الفردي، وبالمثل فإن قرار مانولين يعنى التسليم بتعارض قيم الواقع العملي، مع عالم القيم الفردية، ويمثل قراره غاية رشده.

وفى المشهد الختامى الموجز يتراجع التركيز بطريقة تضع دراما القيم المتصارعة التى أوضحتها معركة سانتياجو فى مؤخرة سياق أكبر، لتجربة الإنسان فى مجتمع متمدين. فبالنسبة للمرأة ورفيقها اللذين يتيمان إلى جماعة من السائحين كانوا «فى تيراسا Terraca ينظرون باشمزاز إلى ما يطفو على سطح الماء، من علب البيرة الفارغة، وسمك الباركودا الميت» لم يكن ثمة إدراك لنوع الدراما التى يرمز إليها هيكل سمكة المارلين العظيمة «الذى كان فى تلك اللحظة مجرد نفاية تنتظر أن يلفظها البحر، فى نوبة من نوبات المد والجزر»، فهما يشيران إلى أولئك الذين انفصل وجودهم عما حولهم انفصلاً حقق لهم راحة البال، أولئك الذين لمن «ينطلقوا إلى أبعد ما يمكن»، أولئك الذين لا تؤرقهم مشكلة كيان الإنسان وقيم الإنسان الأساسية.

(١) اسم الرواية بالكامل مغامرات هوكلبيري فن وقد صدرت سنة ١٨٨٥م ومؤلفها مارك توين (١٨٣٥-١٩١٠م)، وهى تتناول أحداثاً رهيبة تحدث خلال رحلة هوكلبيري فى نهر المسيسيبي ليحرر جيم. وعلى الرغم من غلبة اللغة العامية على أسلوب كتابتها، فإنها تنضج بالسخرية والواقعية التى يمتزج فيها الرعب بالكوميديا بالمأساة.

اغتنم يومك

بيللو^(١)

استمرت تقاليد المذهب الطبيعي منذ عام ١٩٤٥م واضحة وضوحاً شديداً في روايتين من روايات الحرب: إحداهما رواية من هنا إلى الخلود Eternity للكاتب جيمس جونز Jamen Jones، والأخرى العراة والموتى The Naked and the Dead لمؤلفها نورمان ميلر Norman Mailer، ومع ذلك فإن البطل في كل من الروائيتين أكثر تعقيداً من أبطال روايات درايزر؛ فكلتا البطليّن يصل إلى نفس النهاية المشينة التي تصل إليها شخصيات درايزر، لكن كلاّ منهما في صراع دائم من أجل أن يحافظ على معنى كماله الذاتي، في عالم لا يقف موقف العداء فحسب من القيم الفردية، بل فقد القدرة على إدراكها.

بيد أن عالم جونز وميلر كان عالم حرب، حيث كانت المشكلة الجوهرية هي البقاء المادي. أما كتاب السنوات العشر الأخيرة فإنهم يقدمون عالماً جديداً ومشكلة جديدة، فالموضوع الذي يهيمن على روايات سالنجر Salinger وبيللو Bellow وستايرون Styron وروث Roth، ومالامود، هو صراع الإنسان في سبيل اكتشاف

(١) سول بيللو Saul Bellow كاتب أمريكي من أصل كندي، ولد سنة ١٩١٥م من أبوين يهوديين. كانا قد هاجر إلى الولايات المتحدة سنة ١٩١٣م وهو يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة، ويعد من ذوى المعرفة الواسعة بالاثربولوجيا، ومع أن هذه المعرفة ظلت غير واضحة في أعماله الأدبية، فقد أضفت عليها قوة، لكنها برزت بها بشكل واضح في روايته «كوكب ستر سامبلر» (١٩٧٠م) ومن ثم طغت على العنصر الخيالي فيها. وقد كان الموضوع الرئيسي في رواياته الأولى موضوعاً وجودياً في أساسه، إذ كان يدور حول أناس عندئذ إمكانية اختيار وجودهم بأنفسهم، ولكن تحول ظروف ذاتية وموضوعية دون ذلك. وقد تخلى عن هذا اللون من التفكير؛ فيما بعد. ومن رواياته الطويلة والقصيرة «الرجل المتأرجح» (١٩٤٤م)، و«الضحية» (١٩٤٧م)، و«هنري سو ملك المطر» (١٩٥٩م)، و«اغتنم يومك» (١٩٤٦م)، وهي تجد أجمل أعماله، وله أيضاً رواية بعنوان «هرزوج» (١٩٧٥م) كذلك أصدر في سنة ١٩٦٥م رواية بعنوان «موهبة هامبلودت» قد استلهمها إلى حد ما من الانهيار للأساوي لأحد الشعراء الأمريكيين اليهود المعاصرين، وهو ديلمور شوارتز. ومن المسرحيات التي كتبها مجموعة بعنوان: «ذكريات موسى» وقد نشرت سنة ١٩٦٩م، وبعض هذه القصص يبلغ في جودته وإتقانه مستوى أحسن أعماله.

ذاته، لا فى جانبها النفسى، بل فى جانبها الخلقى والدينى أيضاً، فما يزال صراع الفرد مع القوى التى تشكل البيئة موجوداً، لكن المشكلة معقدة تعقيداً لا حد له، وهى أشد فى تعقيدها مما عولجت به فى الأخت كاريه، أو عناقيد الغضب، أو وداعاً للسلاح، فقد تحولت مشكلة الإنسان عند درايزر، وشتاينيك إلى شروط بقاء الأصلى، وتمثلت عند هيمنجوى فى كيفية المحافظة على ضبط النفس بصورة تشبه ما كانت تدعو إليه الفلسفة الرواقية، وذلك فى عالم شرير فى جوهره. أما بالنسبة لسالنجر، وبيلىو ومالامود، الذين كتبوا رواياتهم بعد منتصف القرن العشرين، فقد كان ثمة إدراك جديد لما يمكن أن يعنيه وجود الفرد، فقد فسحت مشكلات وجود الإنسان الاقتصادية والاجتماعية مجالاً للدافع عاطفى وفكرى جديد، وذلك هو قرار الفرد أن يكشف نفسه التى يمكن أن تكون مقبولة ومستقرة وسط الاضطراب والتشوش، الذى يعاينه عالمه الباطنى، فضلاً عن القوى الخارجية التى تتحكم فيه.

والذى يثير انتباهنا بشدة حين نفكر ملياً فى رواية بيلىو اغتتم يومك Sieze the Day هو صورة الشخصية المحورية، وهى شخصية تومى ولهم Tommy Wilhelm، ولعلها أكثر الأشياء دلالة فى الرواية. وإذا كانت وظيفة الأدب الرئيسية- كما يقول المدافعون عنه- هى تقديم صور للإنسان تثرى نظرتنا إلى الموقف الإنسانى وتعمقها، فإننى أعتقد حيثل أن هذا العمل سيتم الاعتراف به، بوصفه عملاً يسترعى النظر إلى شيء ما صحيح فى جوهره، عن الإنسان فى أمريكا فى منتصف القرن العشرين.

إن الخط الروائى فى القصة يمتعنا، لكننا هنا لا يعيننا ما يحدث لتومى، بقدر ما تعيننا محاولته اكتشاف نفسه وتقييمها أولاً، وفقاً للتقييم التى شب على اعتناقها، وما كان لتلك القيم من تأثير على موقفه الراهن، ثم وفقاً لقيمه وعلاقاته الحالية.

يقدم القسم الأول من الرواية إنساناً فاشلاً دون خطأ منه، فقد فقدَ عمله كبائع فى أحد المتاجر، وانخفض ما كان معه من مال سائل انخفاضاً خطيراً، على حين راحت زوجته التى انفصل عنها تلح فى طلب النقود منه، وتطارده بلا رحمة، أما والده الطبيب المتقاعد الناجح فقد كان يكن له بعض التقدير، وقد أوشك تومى أن يدخل مغامرة المضاربة فى البورصة، مع شخص يتوجس خيفة منه أن يكون

دجالاً. ونحسن نراه يعيش وحيداً فى فندق، يقيم فيه عدد من الأشخاص، مثل والده الذى كان قد أحيل إلى التقاعد، أما أهم مشكلة كانت ترقبه فهى أن يبدو بمظهر رجل الأعمال الجدير بالاحترام، ولا تقدم السطور الأولى من الرواية المأرق الذى يعانیه فقط، بل إنها توحى بشيء ما من موقفه إزاءه:

حينما أخذ تومى ولهم يخنى متاعبه كان يظن أنه - على الأقل - ليس أقل قدرة وكفاءة من الشخص الذى يقيم فى الحجرة للجاورة له. وكانت لديه بعض الامارات التى تساعده على ذلك، فقد كان فيما مضى شخصاً عاملاً - وإن لم يكن ممتازاً تماماً - وهو يعرف ما ينبغى أن يكون عليه سلوك رجل الأعمال. كذلك كان يدخن السيجار، وعندما يدخن السيجار، ويرتدى القبعة يكسبه ذلك امتيازاً، ومن العسير اكتشاف كيف يشعر.

فهذه الفقرة تشير من طرف خفى إلى أن الإنسان حين يتقنع بقناع يخنى به أمره، ويظهره بغير ما هو عليه فى الواقع، فإن ذلك لا يشينه هو بقدر ما يشين المجتمع الذى يدفعه إلى ذلك، المجتمع الذى أصبح من المقرر فيه إخراج الفاشل أو الذى لم يتكيف بأوضاعه من بين الصفوف، والإسراع بنبذه.

وتقديم بيللو لتومى ولهم، وهو يعيش وحيداً بلا عمل، حيث يهبط إلى ردهة الفندق مرغماً على أن يستمر فى ذلك كل يوم حتى يبدو بمظهر رجل الأعمال، باعتبار أن الروتين اليومى لرجل الأعمال الناجح كان ضرورة لا يرقى إليها الشك، فى حين أن هذا العمل المتكرر بالنسبة لبيللو لا أمل فيه ولا جدوى منه - هذا التقديم يذكرنا على الفور بما صنعه درايزر مع هارستود، أو ما صنعه آرثر ميكر مع ولى لومان Willy Loman لما كان قد فقد وظيفته، فإنه ظل بضعة أشهر محتفظاً بمعنوياته عالية، وذلك بالاستيقاظ من النوم مبكراً، حيث كان يحلق ذقنه، وينزل إلى ردهة الفندق فى موعد لا يتجاوز الثامنة صباحاً، ثم يشتري الجريدة وبعض السيجار، ويشرب رجاجة من الكوكاكولا، أو رجاجتين قبل أن يدخل ليتناول طعام الإفطار مع والده، ثم ينطلق بعد الإفطار إلى الخارج، راعماً أنه ذاهب ليشرف على عمله. هكذا كان يخرج كل يوم، حتى أصبح الخروج فى ذاته عمله الرئيسى. إلا أنه أيقن أنه لن يستمر على ذلك طويلاً. وراوده الخوف

ذات يوم حين أدرك أن روتينه يوشك أن يتحطم، وأحس أن مشكلة ضخمة تطل برأسها، لكنها لم تتشكل بعد التشكيل الكافي.

يبد أن تشابه تومى مع هارستود، وويلى لومان ليس إلا تشابهاً ظاهرياً؛ فهارستود، وويلى لومان صورتان للإنسان الذى دمرته قوى البيئة، والنهاية المحتومة فى كل من هاتين الروايتين الطبعيتين هى الهزيمة والانتحار. وتومى ولهلم يعانى كذلك من نفس الحظ التعس المدمر، فنفسيته كانت فى الحضيض إزاء التقلبات المتوقعة، بين لحظة وأخرى فى أسعار البورصة: «كان يرى بالنسبة لنفسه أن آلة مسك السدقات الإلكترونية سوف تغلق من دونه»، وقد غدر به الشخص الوحيد الذى امتدت يده إليه بالصدقة. وأصر والده على رفضه، حينما راح يناشده أن يفهم ظروفه ويتعاطف معه: «لكن كلمة واحدة منك مجرد كلمة، ستسفر عن طريق طويل» وبعد ذلك مباشرة: «أبى، أنصت! أنصت!» ثم جاءت استجابة والده، فكانت اللطمة الأخيرة: «أغرب عنى الآن، فإنه ليعذبنى أن أنظر إليك أيها الأخرق».

لكن نهاية تومى ليست نهاية إنسان وقع ضحية محزنة للقوى الطبيعية؛ لأن موضوع الرواية أكثر تعقيداً من ذلك، ولا يمكن أن نفهم الصورة النهائية لتومى ولهلم إلا فى ضوء الموضوع الأعمق الذى عنى به بيللو.

ولا يكمن مفتاح فهم المعانى الأعمق للرواية فى إخفاق شخصيتها المحورية اجتماعياً واقتصادياً. وإذا كانت شخصية أهب Ahab عند ميلفيل قد قدمت كذلك، فإننا يجب أن ننظر مرة أخرى، وفى مستوى أكثر عمقاً، فنحن نرى وراء كل تطلعات ولهلم الاجتماعية، ومطامحه الاقتصادية حاجة تدفعه إلى أن يكون معترفاً به. فما هو واضح بشكل بارز، أن الاعتراف الاقتصادى والاجتماعى لم يكن هو الشيء الذى يبحث عنه فعلاً، وإنما هو الاعتراف من جانب والده؛ ذلك أننا نرى أن عاطفته الأساسية تدور فى معظمها على حب والده. فهو يفكر:

لو كان فقيراً لكان باستطاعتي أن أرعاه، وأظهر هذه الرعاية. ولو أتاحت لى الفرصة فساظهر هذه الوسيلة التى أتمكن بها من رعايته،

وسوف يرى كيف أننى أكن له كثيرًا من الحب والاحترام، وسوف يجعله ذلك إنسانًا مختلفًا. وسوف يرث عليّ ويمتحنى بركته.

وعندما يسأله الدجال المرتزق دكتور تامكن Tamkin الذى كان يدعى بأنه باحث نفسانى - عن ميراثه المتوقع من والده، الذى طعن فى السن تكشف إجابته مرة أخرى عن حرصه الحقيقى على علاقته بوالده:

«حين أشرف على اليأس أفكر بالطبع فى النقود، لكننى لا أريد أن يحدث له أى شيء، وبالقطع لا أريد أن يموت». عندئذ التمعت حينًا تامكن السمر او ان بنظرة قاسية نحوه «أنت لا تصدق ذلك، ربما لا يكون شيئًا نفسيًا، لكننى أقسم بشرفي، فالهزل هزل، لكننى لا أريد أن أهزل فى شيء كهذا. فعندما يموت سأكون مثل من استلب منه شيء؛ لأنه ليس لى والد آخر».

ولما سأله دكتور تامكن بأسلوب فظ غليظ يتسم به الانتهازيون: «هل تحب أباك المعجوز؟» كانت إجابته مركزة على أخص ما فيه بوصفه إنسانًا.

يقول بيللو: تعلق ولهم بهذا. «طبعًا طبعًا أحبه، إنه أبى. وأمى» وحينما قال هذا كانت هناك دفعة عظيمة فى صميم روحه. فعندما تصطدم السمكة بخيط الصنارة تشعر بعنف الحياة فى يدك، فهذا الكائن الغامض الذى يسيح تحت سطح الماء يأخذ الصنارة مدفوعًا بالجوع، ويندفع بعيدًا، وهو يصارع ويتلوى، ولم يتبين ولهم ما يهز أعماقه ويؤثر فيها.

ويتعهد بيللو العلاقة بين الأب والابن بعناية طوال الرواية، فحينما يحاول تومى - الذى غير اسمه من أدلر Adler إلى ولهم - أن يعبئ مشاعر والده بحالته النعسة - يقترح عليه دكتور أدلر أن يستخدم حمامات البخار والتمرينات الرياضية، وأن يتحمل انفصال ابنه عنه، ويفكر ولهم:

إنه يريد ابناً شاباً أنيقاً ناجحاً - وقال: «أوه. أبى، إنه لشيء رائع منك أن تقدم لى هذه النصيحة الطيبة، لكن البخار لن يشفىنى من الآمى التى أحس بها»، وتراجع الدكتور إلى حد الاعتدال.

وأخيراً ندرك أن الـأب اتخذ من إصراره على اعتزال ابنه تومي، والانفصال عنه وسيلة للتعبير عن رفضه لسلوكه. ومع ذلك فإنه كان من الواضح أن الرفض لم يكن لسلوك تومي، بل كان رفضاً لتومي نفسه.

وكما أن موضوع يبللو الحقيقي فى الرواية ليس موضوعاً طبيعياً عن الفشل الاقتصادى والاجتماعى لابن من الأبناء، فإنه أيضاً ليس مجرد تاريخ لحالة مرضية نفسية ولتطورها؛ فالتأمل الطويل فى هذه الرواية ينتهى بنا إلى أنها رواية أخلاقية، وأنها تعنى بالوضع الإنسانى، أى بمشكلة معنى الإنسانية فى الإنسان، فى عالم منتصف القرن العشرين.

ولكى نفهم انعزال دكتور أدلر انعزلاً قاسياً، عن الضائقة التى حلت بابنه، يجب أن نفهم الطبيعة الأساسية لدكتور تامكن، الذى يعد رمزاً للإنسان الجديد فى عصر الانتهازية الجديد، وهذا الذى يقدمه يبللو هنا هو ما آلت إليه حال الإنسان فى عالم، يمنح أكبر قدر من إعجابه الحقيقى لصورة النجاح. والدكتور تامكن الذى دعا نفسه عالماً نفسياً، والذى برع فى طرق الحصول على المكاسب من البورصة، يقدم على أنه إنسان دمث حلو المعشر من الناحية الاجتماعية، قد اطمأن إلى البلدة، وتكيف بها وانتظمت حياته، واتسمت أحكامه بالسرعة والحسم. ولم تلم به ضائقة ذات مرة، على نحو ما حاقت الضوائق بتومي ولهم، وربما كان هذا على وجه اليقين هو أهم شيء أساسى استقر فى طبيعته. ولما كنا نشعر فى النهاية بأن يبللو يقول: إن امتلاك معنى الإنسانية ضرورى للتعرض للمتاعب، فإننا ندرك أن اطمئنان دكتور تامكن إنما هو اطمئنان إنسان خائف كلياً. إنه إنسان يعرف نقاط الضعف فى الوضع الإنسانى، ويستفيد من هذه المعرفة فى تحقيق المنفعة العملية، وهو لا يقدم على أنه شخص مجرد من الفهم المتعاطف مع إخوته من بنى الإنسان فقط، بل على أنه شخص توقفت عنده إمكانية بلوغ هذا الفهم.

وتعد صورة دكتور تامكن عند يبللو واحدة من أبرز صور الإدانة، فى الأدب المعاصر، لما أصبح عليه الإنسان الحديث؛ فمن تعبيراته تأتى أهم النظرات النافذة فى الرواية، وأكثرها عمقاً. فعندما يسأله ولهم عن خبرته فى علم النفس يكشف رده عن توقد ذكائه:

«وهل تمارس أنت عملاً نفسياً مع أصدقائك؟ لم أعرف أن ذلك مسموح به»: حسناً، لقد صنعت تغييرات جذرية في ممارسة المهنة، وأرى لزماً عليّ أن أفعل الخير، كلما استطعت إليه سبيلاً».

قال دكتور تامكن: «معي. إننى أكون فى أعلى درجات الكفاءة والفعالية حينما لا أحتاج إلى أجر. حينما أحب فقط. بدون مكافأة مالية، فأنا أبعد نفسى عن التأثير الاجتماعى وخاصة المال، وما أنطلق إليه إنما هو العوض الروحى. اجتذاب الناس إلى هذا المكان والآن. هذا هو العالم الحقيقى. إنها اللحظة الحاضرة، وليس فى الماضى خير لنا، والمستقبل مملوء بالقلق، فقط الحاضر هو الشيء الحقيقى - المكان الحالى والزمان الآتى - اختتم اليوم».

إن تأثير دكتور تامكن على الناس فنٌ له منهجه فى اكتساب الأصدقاء، ونحن نراه طوال الرواية بارعاً فى المناورة فى البورصة للتأثير على الأسعار، وبارعاً فى إجراء الحساب، كذلك نراه مثلاً للمالك ذى البصيرة النافذة، ومع ذلك فهذه البصيرة النافذة بالنسبة له ليست إنجازاً أخلاقياً، وإنما هى وسيلة، وهو فى علاقته بتومى ولهللم لا يصل إلى مستويات الوعى الأعمق عنده، لكى يساعده أو يشاركه فى مشاعره كصديق له، بل على العكس من ذلك يرغب - بحكم ما صار فى طبيعته الجهورية- فى أن يستخدمه ويناور به فى سوق المضاربة لتحقيق منافع الخاصة. واهتمام تامكن الفكرى بالنظرة الفلسفية والنفسية أمر صحيح بدرجة كافية، لكنه رجل ذو أخلاق معينة من وراء ذلك الاهتمام الذى يمنح نظرته اتجاهها، وتبدو بعض أحكامه مثيرة بما تعبر عنه من دقة بالغة، وذكاء حاد. بيد أن النقطة المهمة عند ييللو هنا أننا بإزاء مخلوق جديد- أى إنتاج جديد لعصر جديد- أو قل: إنه إفراز حتمى لذلك، وهذا المخلوق يستخدم ما بلغه من ذكاء عقلى وسيلة لتحقيق أهدافه.

ونحن نشعر أن أناساً مثل والد تومى، الذى آثر فندق نيويورك موطناً لاعتزاله وخلوته، لابد أن ينمى موقفه الانعزالي المتشدد، حينما يواجه فى دورة

حياته اليومية بالخطر الدائم، من أمثال دكتور تامكن الذى تعج بهم المدينة. ونظراً لعدم مقدرة دكتور أدلر (والد تومي) على تغيير موقفه، بالدفاع عن المخدوعين- المشبوهين والمعزولين- فإنه رفض مؤامرة ابنه فى متابعه وضوايقه، وقد سمح ابنه لنفسه أن تصبح ضحية لأحكامه السيئة. ومع ذلك فإنه فى رفضه لسلوك ابنه وأحكامه الخاطئة: «أنا لا أريد شخصاً يعتمد على مساعدتي. اغرب عن وجهي! ونفس النصيحة أوجهها إليك يا ولكي Wilky، لا تجعل أحداً يعتمد على مساعدتك» فى هذا الرفض يرفض دكتور أدلر إنسانيته هو رفضاً ساخراً، ولكنه رفض لم ينبثق عن قرار مدروس. فنحن ندرك أن استجابة دكتور أدلر تتصف بأنها استجابة أوتوماتيكية، لها منبعها فى طبيعة الإنسان الذى تحول هو إليه.

والأمر الذى يثير السخرية أخيراً فى الرواية أن الشخص الوحيد الذى يتشبث بالواقع الذى ينبغى أن يكون عليه الإنسان يبدو، فى نظر العالم الذى يعيش فيه، إنساناً لا يستطيع التكيف والانسجام مع المجتمع. ومع ذلك فإننا نحس بأن امتلاك تومي ولهملم للحس الإنسانى لم يؤد على وجه اليقين، إلى انهزامه وإلى أن يصبح ضحية محزنة لقوى لا قبل له بها، ولا يستطيع السيطرة عليها. وفى المشهد الذى يمثل الذروة فى الرواية، والذى جلس فيه تومي يراقب تقلبات الأسعار، التى ستستنفد بعد قليل، كل مابقى معه من مال، نراه يفكر ملياً فى الوضع الإنسانى الذى هو عالمه.

حين كنا نتناول طعام الإفطار قال الرجل المريض مستر بيرلس Mr. Perls إنه لا توجد طريقة سهلة لتمييز العاقل من المجنون، وكان على صواب فى هذا بالنسبة لأى مدينة كبيرة، وخاصة نيويورك- نهاية العالم، بتعقيدها، وآلاتها الميكانيكية، الأجر، والسكك الحديدية، الأسلاك والأحجار، الحفر والمرتفعات. وهل كان كل شخص هنا مجنوناً؟ وأى صنف من الناس ترى؟ إن كل إنسان يتكلم لغة خاصة به، يعبر بها عن تفكيره الخاص. كل شخص له أفكاره وأساليبه الخاصة.

ثم يقول بعد ذلك :

إنك مضطر لأن تترجم وتترجم، تشرح وتشرح، تراجع إلى الخلف، وتقدم إلى الأمام، والويل لك إذا لم تفهم غيرك أو لم يفهمك غيرك، إذا لم تميز المجنون من العاقل، والحكيم من الأحمق، والشاب من الشيخ، والمريض من الصحيح. إن الآباء ليسوا آباء ، والأبناء ليسوا أبناء، وأنت مضطر لأن تتحدث مع نفسك بالنهار، وتتجادل معها بالليل، وإلا فمن هناك تتحدث معه فى مدينة مثل نيويورك؟

ولو أن بطل بيللو أنهى أفكاره عند هذا الحد لكان حكمه فى الواقع حكماً بالهزيمة مثلما كان هارستود، وويل لومان مهزومين، إلا أن مفهوم بيللو للإنسان يختلف عن مفهومه عند درايزر، وآرثر ميلر - ونحن ندرك الفرق الجوهرى بين كلا المفهومين، عندما يستمر تومى ولهم فى أفكاره:

انطلق فى تفكيره إلى مستوى أبعد- حينما تكون مثل هذا، أى تحمل بأن كل شخص إنما هو منبوذ من المجتمع، فإنك تدرك أن هذا يجب أن يكون موضوعاً من الموضوعات الصغيرة. فثمة جسم كبير، وأنت لا يمكن أن تنفصل عنه.

وقد خطرت له فكرة هذا الجسم الكبير منذ أيام قلائل مضت، حين كان تحت سطح الأرض فى ميدان التايمز Times Square :

كان يمشى فى ممر تحت سطح الأرض، المكان الذى يكرهه دائماً، وقد ازدادت كراهيته الآن أكثر من أى وقت مضى. وكانت هناك كلمات مكتوبة بالطباشير على جدران الممر بين الإعلانات وهي: «لا مزيد من الخطيئة»، و«لا تأكل لحم الخنزير»، وقد لاحظ هذه الكلمات بوضوح. فى هذا الممر المظلم، حيث العجلة، والحرارة، والظلام تشوه البشر، وتعمل على وجود المشوهين وغير الأسوياء من الناس، من الذين تشوهت بعض أعضائهم كالأنوف والعيون والأسنان، لقد تفجرت مشاعر تومى بحب عام مفاجئ غير مكتسب لكل هؤلاء المعجزة، والذين بدوا شاحبي

الوجوه، أحبهم جميعاً بحرارة، ورأى فيهم إخوته وأخواته، وكان هو نفسه عاجزاً ومشوهاً، لكن ما الذى بينه وبين أن يتحد معهم بهذا الحب المتوقد؟ وحينما كان يمشى فى الممر طفق يقول: «آه لإخوتي - لإخوتي وأخواتي» داعياً الله أن يمنحه وإياهم رحمته.

إن نفس النمط من قبول كافة أفراد الجنس البشري، بعد المرور بالتجربة ومعاناتها، هو الموضوع الأساسى لرواية سالنجر فرانى وزيوى Franny and Zooey وهو الذى يتناول فكرته من خلال موضوع دينى فى أساسه، وحكمه الفنى النهائى دينى فى طبيعته. ومن ناحية ثانية فإن الفكرة المحورية فى رواية مالا مود المساعد The Assistant هى وعى البطل الحاسم، بأن معنى الوجود الإنسانى يكمن فى حبه لأخيه الإنسان، وأسلوب التناول عند مالا مود أسلوب دينى أيضاً، كما هو عند سالنجر، لكنه أسلوب يتوافق مع تقاليد الديانة اليهودية، على حين أن أسلوب سالنجر يتوافق مع تقاليد الديانة المسيحية.

ومن الأشياء الممتعة بدرجة كافية أنه على الرغم من أن يبللو، فى تقديمه لفكرته عن قبول الإنسان لأخيه الإنسان، لم يشر فى أى مكان إلى موضوع دينى، فإن المعنى المقصود من الرواية يساوى المعنى الذى قصده سالنجر من روايته فرانى وزيوى، وما قصده يبللو من روايته المساعد.

وفى المشهد الأخير من الرواية لمجد أنه بينما كان تومى يبحث عن دكتور تامكن الهارب، يلम्حه بين جمع كبير من الناس احتشدوا أمام ردهة استقبال المأتم، وما يلبث تومى أن يجد نفسه فى وسط الجمهور، وقد قاده رجال الشرطة إلى داخل الردهة حيث يواجه بتابوت مفتوح، وحيث تجسد استجابته عند رؤية الجثمان الغريب فى التابوت فكرة يبللو الأساسية، التى تتمثل فى أن معنى الوجود الإنسانى يكمن أخيراً فى قدرة الإنسان وإحساسه بمعنى الإنسانية.

وفى دقائق معدودة نسى تامكن، ووقف بحذاء الحائط مع آخرين، ونظر صوب التابوت، وكان ثمة طابور يتحرك فى بطء بمحاذاته ويحدق فى وجه

الميت، ثم ما لبث أن انضم هو إلى هذا الطابور، وأخذ يتقدم بنفس إيقاعه البطيء على حين كانت ضربات قلبه المضطرب المذخور قد تزايدت إلى حد ما، واقترب من التابوت وتوقف في انتظاره، وألقى نظرة. التقط أنفاسه حين كان ينظر إلى الجثمان، وانفخ وجهه، وترقرت دموع غزيرة في عينه.

كان الميت أشيب الشعر، وقد بدت خصلتان كبيرتان من هذا الشعر الأشيب في مقدمة رأسه، لكنه لم يكون صجوزًا، وكان ذا وجه طويل وأنف ناتئ العظام، بدت ملتوية التواء يسيرًا في وهن. أما حاجباه فقد ارتفعًا، كما لو كان قد استغرق في تفكير حاسم؛ والآن أصبح أخيرًا بهذا الوضع بعد نهاية كل الاضطرابات، وحينما لم يعد جسمه يهوج بالحياة كما كان من قبل. وكان وقع هذه الصدمة شديدًا على تومي لدرجة أنه لم يستطع أن يذهب بعيدًا، وعلى الرغم من إحساسه بشيء من الخوف، وما أصاب قلبه من حزن، فإنه لم يستطع أن يواصل السير، وخرج من الطابور، وبقي بجانب التابوت اغرورقت عيناه بالدموع في صمت وسكون، وراح يتأمل الإنسان حينما كان طابور الزائرين يتحرك بنظرات مستترة، مارًا بتابوت الساتان نحو مقعد خشبي طويل، صفت عليه باقات الورود والزهور، وقد أوما تومي برأسه مرة ومرة، تحية للميت، وقلبه يفيض حزنًا عليه وتقديرًا له، وعلى السطح كان الميت يرقد بقميصه الرسمي، ورباط عنقه وشارات حريرية، وقد تجملت بشرته ببعض المساحيق، فبدت لائقة كما ينبغي، فقط كان أدنى إلى السواد قليلًا، وقد انطبقت العينان تمامًا، هكذا فكر ولهم.

ابتعد ولهم قليلًا عن الجثمان وأخذ يبكي، وكان بكائه أول الأمر بكاء رقيقًا صادرًا من عاطفة، لكنه سرعان ما انطلق هذا البكاء من أعماق مشاعره.

تزايدت وطأة الإحساس بالمرض والحزن في حلقه، فانهار تمامًا، وأمسك بوجهه ويكى.

وبالطبع، فإن حزن تومى ولهم إنما هو حزن من أجل الجنس البشري، وأسى على الموقف الإنساني، ولذا فإن القصة الحقيقية لتومى ولهم ليست قصة إنسان حديث وقع ضحية لقوى بيته، أو حتى القيم المادية لهذه البيئة، فنحن نحس أنه بقدرته على الحزن من أجل الإنسانية استطاع أن يتحرر من سلطان بيته ومواضعها الثابتة. والواقع أن تومى إنسان عصاى فى قلقه، وفى انشغاله الزائد بفكرة احترام والده، وفى كفاحه من أجل النجاح واعتراف الآخرين به، إنه يمثل بطلاً غريباً يقع عمره بين سن الشباب والشيوخ، يزيد وزنه عن الحد المقبول، رث الثياب، ومع ذلك فإنه بطريقته الفريدة كان حراً، حيث لم يكن الآخرون أحراراً؛ لقد تحرر، بفشله النهائي، من المكالمات التليفونية مع الدجالين، ومن تقلب الصفوف المغلقة ذات الوجوه المقنعة. ونحن نشعر أن فى بداية إحساسه بالحزن إدراكاً جديداً لدوره، وأنه هنا لا يهتم بما كان يهتم به اهتماماً أساسياً فى أول الرواية، أى بالإخفاء والستر والظهور بما ليس عليه فى الواقع. وعند بيللو أن إنسانيته هى التى جعلت حريته أمراً ممكناً.

ومع ذلك، فمن الصعب أن تكون الصورة التى قدمها سول بيللو للإنسان هى الصورة التى أوحى بها أشكال متنوعة للإنسانية إيحاءً تقليدياً؛ لأن ما يعرضه بيللو ليس هو صورة ما يمكن أن يكون عليه الإنسان، على الرغم مما ينزل به من صروف الدهر، وما يلقاه من إخفاق فى الحياة، بقدر ما إنه يقدم صورة الإنسان الذى يتولد عن اكتشاف النفس، حينما تواجه تلك الكوارث، والفشل، ومتاعب الحياة.

ولا تدل هذه الصورة على أفكار تكونت سلفاً عن الحياة التى يعيشها بنو الإنسان، أو عن تطور النفس، بقدر ما تعبر عن الثقة فى الطبيعة الأساسية للإنسان، وخاصة الإنسان الذى أمسكت بتلابيبه قوى غير إنسانية، فى عالم منتصف القرن العشرين.

..... إنها صورة إنسان انهمك فى الحياة. وأصبح كيانه كله مشغولاً بها، وهو يكشف إدانته بنفسه فى عملية مواجهة، واستجابة لوجوده الوجودي.

السجين

مالامود^(١)

على الرغم من أن أصل الفكرة فى رواية السجين The Fixer يستند بلا شك إلى واقعة القبض الفعلى على مندل بيليس Mendel Beiliess اليهودى الروسى، الذى اتهم بارتكاب جريمة قتل ذات طابع دينى، فإنه من الخطأ أن ننظر إلى هذه الرواية على أنها فى جوهرها سرد تاريخى. وما نقصده هو ألا نتهم بالأحداث الخاصة بحبس يعقوب بوك Yakob Bok بقدر ما نهتم باستجاباته لتلك الأحداث. والحق أن رواية السجين تشبه «الرواية التاريخية» لأنها تقدم تاريخ إحساس متطور، وتاريخ التغير الجذرى فى داخل الفرد الذى كان صراعه فى سبيل الحرية ليكون إنساناً- مطلباً شخصياً من البداية، وإن يكن إدراك الشخصية الرئيسية لذلك إدراكاً غير واضح، إنه صراع من أجل التحرر من سجنه الداخلى.

ولعل أهم ما تتميز به رواية مالامود Malamaud هو موضوعها الذى تشغله قصتان تتطوران معاً، وكلتا القصتين تتضمن صراعاً بين الحبس والحرية، لكن بطريقتين مختلفتين غاية الاختلاف؛ القصة الأولى منهما هى قصة حبس ظالم ليعقوب بوك، بزعم ارتكابه جريمة منشؤها تعصب دينى هى قتل شاب مسيحي. والتقديمات هنا أعنى الصورة القصصية، والمشهد، والحكايات تجسد كثيراً من

(١) برنارد مالامود Bernard Malamud كاتب أمريكى معاصر يكتب الرواية والقصة القصيرة، ولد سنة ١٩١٤م ويعد هو وسول ييلو زعيمى الروائيين اليهود الأمريكين فى جيلهما، إلا أن مالامود لم يحظ بالشهرة وذيع الصيت؛ لأنه على الرغم من أنه هو مكتشف الأزمة اليهودية الماثلة فى التناقض بالجمع بين العزلة والترابط - فإنه لم يزع بنفسه فى موضوع ضيق مخلود يثير خجلاً زائلاً فى النفس أمام الآخرين. ومن الأعمال الروائية التى كتبها رواية قصيرة عنوانها «الطبيعي» (١٩٥٢م)، ورواية «الساحد» (١٩٥٧م)، و«حياة جديلة» (١٩٦١م)، و«السجين» (١٩٦٦م)، و«التنزيل» (١٩٧١م)- وفى مجال القصة القصيرة ظهرت أول مجموعة قصصية له فى سنة ١٩٥٨م وعنوانها «الأسطوانة السحرية» ثم صدرت له مجموعة أخرى فى سنة ١٩٦٣م بعنوان «الحمقى أولاً».

الشقاء والحزن الذى يعاينه يعقوب فى السجن، كما تجسد كفاحه المتواصل من أجل التحرر والانطلاق. والقصة الثانية هى قصة حبس يعقوب بوك نفسياً ومعنوياً، فالصور، والمشاهد، والحكايات هنا تقدمه فى حالة فقدته للحرية بعامة، كما تقدم اعتناقه التدريجى من ذلك الحبس الروحي، وهكذا تُعنى رواية مالاود هذه بالكيان الوجودى للشخصية الرئيسية، كما عُنيت بذلك رواية سابقة له هى المساعد (١٩٥٧م). كما أن رواية الغريب The Stranger لكامو^(١) Camus تدور حول الحبس، فإن رواية السجين من الناحية الموضوعية أكثر تركيزاً على الكشف عن طبيعة الوجود الفردى منها على أحداث الحبس الدرامية، ويمثلها فى ذلك رواية مالاود الأخرى حياة جديدة A New Life (١٩٦١م) التى يقوم موضوعها على اكتشاف البطل بأن ما هو أهم فى دلالته ومغزاه فى الحياة الجديدة يكمن داخل الإنسان نفسه؛ ويبدأ بقدرته على تحرير ذاته الباطنة، وفى تلك الرواية يعلن ليفن Levin، وهو الشخصية الرئيسية فيها: «إننى عرفت فجأة كما لو كنت أكتشف ذلك للمرة الأولى، أن منبع الحرية هو روح الإنسان».

ولست غايتى أن أقلل من شأن السرد الدرامى لأحداث رواية السجين، فمن البين أن قصة حبس يعقوب مثيرة للحزن والألم، وهى قصة تعرض عرضاً مفصلاً لمعاناة الإنسان- تلك المعاناة الدائمة التى لا ترجع حداثتها وعنفها إلى القسوة والحرمان والألم الجسمانى فحسب، بل إلى تزايد العزلة عن وسائل الاتصال الإنسانى بصورة مستمرة. لكنى أكرر مرة أخرى أن التركيز ليس على السمة الدرامية لمعاناة يعقوب، بقدر ما هو على معنى هذه المعاناة ومغزاه، وهذا التركيز هو الذى يبعد الرواية عن تصنيفها ضمن الروايات الطبيعية؛ فقراءة الرواية على هذا النحو قراءة خاطئة: حقاً إن بطل مالاود افترسته قوى بيته الحضارية، وهى قوى لا يمكن التصدى لها والتحكيم فيها، لكن يعقوب بوك- الذى تدل معاناته على اكتشاف حدود جديدة لما يعنيه كونه مخلوقاً إنسانياً- قلما يمكن اعتباره ضحية تأثير الحزن.

(١) ألبير كامو أديب وصحفى فرنسى ولد عام ١٩١٣م، وتوفى عام ١٩٦٠م، وله عدد من المسرحيات والروايات والقصص القصيرة.

وعلى الرغم من أن السجين رواية إيجابية من غير شك، فإن ما هو موجب فيها هو الصراع نفسه الذى يخوضه الإنسان، على نحو ما قدم فى الرواية؛ فهو المعيار الأساسى لوجوده، ولإمكانية استجابته الحرة لحالته فى نفس الوقت. ويعطينا بيبيكوف Bibikov القاضى الذى يجرى التحقيق برقة ولطف- فى جواره مع السجين- أول بيان عن الموضوع الذى يوحى بشيء ما فى عمومه، كنموذج معاصر: كثيراً ما يشعر الإنسان بالعجز فى مواجهة الارتباك فى تلك الحالات، فمثل هذا الحشد الهائل من الأحداث والتجارب التى نعيش فيها لا يمكننا السيطرة عليها فيما يبدو، ونحن نحاول أن نفهمها، ولو بإصدار أمر لها لو كان ذلك ممكناً، لكن الإنسان يجب ألا يتراجع عن المهمة إذا كان لديه شيء ما يقدمه، ولو كان يسيراً، إنه يفعل ذلك مخاطراً بانكماش إنسانيته.

هكذا، فإن كل رواية من الروايات الثلاث البارزة عند مالامود تُعنى- فيما اعتقد- بكيان الشخصية الرئيسية، وبقارها استكشاف حياة جديدة، أى بموضوع البحث الذى يبدأ فى كل حالة بالبحث عن الذات. وفى كل رواية- على الرغم من السخرية التى كثيراً ما تدعو إلى الضحك- لا ينجح البطل، مهما كانت الشروط التى تصورها للبحث الذى يقوم به.

وإذا كان فرانك ألباين Frank Alpine فى رواية المساعد يتخذ قراراً بتغيير حياته، ويبدأ عن قصد بالمشاركة فى السرقة والاعتداء، وإذا كان ساي ليفين Sy Levin يتنقل عبر الريف بحثاً عن حياة جديدة، فإن يعقوب بوك يماثلهما، فهو يترك الاشتاتل The Shtetl «ليتعرف على جزء صغير من العالم»: «ليعرف ما يدور فى العالم»، وهو يماثلها أيضاً فى أنه لا يدرك أن القرار يركز على دافع أقوى من قدراته على تفسيره ذهنياً، وقرار التغيير فى كل رواية يتكشف لوعى البطل تدريجياً بوصفه مقدمة لبحثه، وليس هذا البحث عن حياة جديدة فى بيئة جديدة، وإنما هو بحث عن حياة جديدة بنفس حرة جديدة.

فى مستهل الرواية نلتقى بـيعقوب، وعلى الرغم من أنه «سجين» غير عادي-
إذ يحمل فى حقيقته أدواته كتاب «مختارات من اسبينوزا - Spi-
noza- فإنه يتسم بخيبة أمله فى حظه. وكل صور الفصل الانتاحى تكشف عن
موقف عدم الرضا عن حياته، والتخلص مما فيها من أوام.

إننى مضطر لأن أحفر بأظافرى لكى أعيش، ماذا يمكن لأى شخص
أن يفعله دون رأسمال؟ إن ما يمكن أن يعملوه يمكننى أن أعلمه، لكن
ليس بدرجة كبيرة، فأنا أصلح ما كسر، إلا ما يتحطم فى النفس، وقد
تصدع كل شيء فى هذا الإشتاتل.

ومن الواضح أن يعقوب بوك إنما هو وجهة نظر شخصية أكثر منه تقليداً متبعاً
فى سرد القصة، وتصريحاته بالأحرى تؤدى من الناحية الدرامية إلى تقديم
إحساسه، ونحن نرى الشيء الذى يركز عليه هذا الإحساس، وكيف يطلقه وكيف
يقبده، أى أن الموضوع هو موضوع الحرية النسبية، أو عدم الحرية لذاته، على
المستوى النفسى والمعنوي، وبعد ذلك مباشرة نرى الطابع المميز لمزاجه الشاذ الذى هو
جزء من موقفه تجاه أحداث حياته، هذا الطابع الذى يشير إلى إمكانية روح حرة،
وهى إمكانية ملازمة لانفصاله هو نفسه عن متاعبه ومشكلاته، لكن فى أثناء الوقت
الذى كان يرحل فيه عن الإشتاتل، كان الواقع الذى يطفئ على شخصيته هو فقدان
حريته الروحية، وتمثل ذلك فى إحساسه بالمرارة وتبرمه العام بحظه فى الحياة. فهو
مستاء من زوجته الخائنة رايشل Raisl وقد «لعنها حينما فكر فيها»، وقال فى نفسه:
إنها «ظلت عاقراً معى خمسة أعوام ونصف العام، فلم تنجب لى أطفالاً، لذا فمن
ذا الذى أستطيع أن أنظر فى عينه. وها هى ذى الآن تهرب مع شخص غريب التقت
به فى الحانة، وأنا متأكد أنه غير يهودي»، وحينما يترك حياة الطائفة اليهودية
للحصنة - الإشتاتل - يرثى نفسه بقوله: «كل ما لدى باسمى فى هذه المقبرة بعد
ثلاثين عاماً هو ستة عشر روبلاً حصلت عليها من بيع كل ما أملكه»، وهو ينظر إلى
حياته على أنها خالية من المعنى بعامة، وأنها مفتقرة تماماً إلى أن يكون لها مغزى.

ألقى باللوم على القدر وأعفى نفسه، وظهرت عصيته في حركاته،
وقد تحرك عموماً أسرع مما كان مضطراً إليه، معتبراً كيف أنه لم يعمل إلا
شيئاً قليلاً هناك، لكنه دائماً كان يعمل شيئاً ما، ومع ذلك كان سجيناً
ومضطراً لأن يجعل يديه تشغلان بعمل.

وبالإضافة إلى ذلك فإن صور يعقوب بوك الذى يغادر الأشتاتل إلى كييف
Kiev إنما هى صور لإنسان مملوء بالقلق:

أبطأ الحصان فى سيره مرة أخرى، عام أسود على رأسه الغمبي.
لتفترض أن تلك السحب التى أريد لونها وأضحت تنذر بالمطر قد
انشقت جوانبها السفلى، وأمطرت ثلجاً على العالم، ما الذى سيصنعه
الحصان؟

وظوال الرحلة كان حالة فقدانه للحرية تحدد عالم وجوده الحقيقى المهم.

كان يخشى أن تسرق منه الروبيلات القليلة التى كانت معه، لذلك
توقف ولم يحقق تقدماً يذكر، وكانت السماء ممتلئة بالنجوم، والرياح
تلفح وجهه بالبرد، وأخذته سنة من النوم ذات مرة، واستيقظ وجسمه
يرجف ويتفقد هرقاً من كابوس رآه فى الحلم.

ومع ذلك فإن مخاوفه تقدم بصورة تبعث على الضحك، وليس لها
أساس؛ عندئذ أظلم الجو، وأصبح فى سواد القار، ودوت الرياح، وبدت
السهوب الصحراوية المترامية الأطراف (الاستبس فى الاتحاد السوفيتى)
كأنه بحر مظلم، يمتلئ بأصوات غريبة. وليس هنا أحد يتكلم لهجة
اليديش Yiddish^(١)، وبدأ الفرس، ربما لإحساسه بالغربة، يخبى فى
سيره، ثم ما لبث أن تضاعفت سرعته، وأوشك أن يظير... وارتفعت
الأشباح كالدخان فى أوكرانيا Ukraine، وأحسن من وقت لأخر بان

(١) لهجة المائدة قدية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية. ويتكلم بها اليهود فى الاتحاد السوفيتى ودول أوروبا
الوسطى، وتكتب بالحروف العبرية.

شبحاً خلفه، لكنه لم يلتفت.. وأخلته سنة من النوم ذات مرة، واستيقظ
وجسمه يرتجف ويتفصد عرقاً من الكابوس.

حتى بعد وصول يعقوب إلى الجهة التي كان يقصدها، فإن حالته العقلية
تحول بينه وبين أى رغبة، ربما كان وجوده فى العالم وصراعه إنمّا من أجل
تحقيقها، أعنى أن المالمود يقدمه بوصفه إنساناً حراً حرية جزئية فقط، ليكون
مفتوحاً على تجربته:

ما تزال كييف «أورشليم روسيا» The Jerusalem of Russia ترهبه
وترعبه، لقد أتى إليها من قبل، وقضى فيها عدة أيام من صيف حار، بعد
أن جند للخدمة العسكرية، وهو الآن يراها مرة أخرى بنصف نفس، أما
النصف الآخر فهو مشغول بهوموم ومتابعه.

وما هو حقيقى إلى حد بعيد بالنسبة له فى بيئته الجديدة، التى يقوم فيها
بعمل ملاحظ فى فناء يصنع فيه الأجر، إنمّا هى نفسه المهمومة دائماً:

كان الخوف يعتريه فى الظلام من الكوارث التى يفكر فيها أحياناً، فى
أثناء النهار، كاشتعال النار فى الإصطبل واحتراقه، وهو فيه مصفداً
بالأغلال فى يديه ورجليه، لا يستطيع حراكاً، وكانفجار الخيول غضباً
وثورة بما يؤدى إلى أن تحطم نفسها، أو أنه سيموت بمرض السل، أو
الزهري، أو السعال الشديد، أو التبول دماً، وأشد ما كان يقلقه ويفزع
أن يفتضح أمره، وتعرف حقيقته كيهودى متخفّ. ثم صاح قائلاً:
«جيفالتا» Gevalt، ثم أنصت فى خوف إلى الأصوات فى الإصطبل،
ليعرف ما إذا كان سائقو الخيول هناك فيسمعوه أصواتهم.

هذا إذن هو يعقوب بوك قبل أن يسجن- شخص عاقته حالة وجوده
وتشوهه عن ممارسة تجربته، حتى عن أبسط التجارب فى العالم الواقعي، إنه إنسان
يعيش نصف حياة بما يعانيه من إحباط وقلق ومخاوف لا وجود لها، وقد كان
المالمود دقيقاً فى صياغته ليعقوب فى الفصول الافتتاحية، وهذه الصياغة جوهريّة

فى تطوير موضوع الرواية؛ ومن السخرية أن يعقوب صرح بهذا الموضوع، حينما حاول أن يفسر ما قرأه عند سبينورا، إذ قال: «أعتقد أن سبينورا يقصد أنه عجز عن أن يصير إنساناً حراً بعيداً عن نفسه»، لكن فهم يعقوب للحرية عند هذه النقطة إدراك ذهنى خالص، استخلصه من قراءته لكتاب مختارات من سبينورا. وتصريحات يعقوب التى تعبر عن مخلوفه توجه العمل نحو كارثة شخصية وشيكة الحدوث، تتمثل فى توقع موقف مجهول وخيم العاقبة. وهذا الموقف هو الذى يطور الرواية فى الواقع. ومع ذلك فثمة سخرية عميقة فى المعنى الشكلى هنا: فالذى لم يشر إليه فى تعبيره عن القلق هو أن الاتجاه الحقيقى للعمل لا يكمن فى «قَدْر» يعقوب، بقدر ما يكمن فى الحالة التى عليها كيانه ووجوده.

ومن السمات الرئيسية التى يتميز بها يعقوب من البداية وجود الدافع الذى يحفز به إلى التأمل فى الأحداث، وهو تأمل يقوده إلى إدراك نقاط الضعف عنده، فعندما يفكر، بعد قضاء عامين ونصف عام فى الزنزانة، فى حبسه والسبب فيه، فإنه لا يحصى أفكاره، ويرتبا لتلقى الضوء على الأحداث بأسلوب وجهة نظر الشخصية العلمية بكل شيء، وإنما هى بالآخرى تعمل على أن تقدم شيئاً ما- وربما نقول بمفهوم ت. س. إليوت، إنها تموضع أو تجسد شيئاً ما- من الطبيعة الأساسية، والواقع الباطنى ليعقوب بوك.

لقد حدث (الحبس)- رجع إلى هذا الموضوع مرة أخرى- لأنه كان هو يعقوب بوك، ولديه مقدار غير عادى ليتعلم. وقد تعلم. ولم يكن ذلك الأمر سهلاً، فقد كانت التجربة تجرته، وكانت أسوأ من ذلك، فقد كانت ماثلة فيه هو. كان هو التجربة، وذلك يعنى أيضاً أنه الآن شخص آخر مختلف عما كان عليه سلفاً، وهذا الشخص الآخر، هو الذى يفكر الآن:

إن هذه الفقرة تعبر فى نفس الوقت عن ميله الفطرى إلى أن يكون إنساناً ذا وعى وإدراك، وأن يقف بمعزل عن تجربته، ويراها فى سياقها الأكبر، وهو يعترف بعد قليل، بعد التأمل ملياً فى قيمة وعيه، بأن ما تعلمه لن يساعده على الفرار من

السجن، ثم يختم كلامه بقوله: «ومع ذلك فقد كان هذا من أفضل من عدم المعرفة، فهو رجل اضطر أن يتعلم، وكانت هذه طبيعته». وتركيز المأموذ هنا، كما فى كل مكان من الرواية، ليس على الحدث الموضوعى، وإنما على الشخص الذى يعرف. وتكمن السمة الدرامية للعمل فى المعاناة التى يستشعرها القارئ إزاء تجربة هذا الشخص المستجيب، الذى هو مستغرق فى أهم العمليات الإنسانية دلالة ومغزى، وهى تجربة اكتشاف النفس الحرة.

وفى كل مرحلة من مراحل وعى يعقوب المتطور يتم البوح بما يجري؛ لأن أبطال المأموذ يتميزون بعقول خساسة، حتى إن يعقوب حين تستعبده مخاوفه يستسلم للتأمل والتفكير، فهو على سبيل المثال حينما يصل إلى كسيف، وهى المكان الذى كان ينشده بمغادرة «السجن» فى الاشتاتل، كان لا يزال خائفًا، ومع ذلك استطاع أن يفصل عن مخاوفه بإدراكه لها، ووعيه بها:

ذهب إلى المكان الذى كان فيه من قبل، وهو يتحدث باللغة الروسية إلى كل من تحدث معه، مختبرًا نفسه بالإبانة عنها لنفسه. لماذا ينبغي أن يكون الإنسان خائفًا من العالم؟ لأنه كان، إذا لم يكن ثمة سبب آخر.

وعلى الرغم من أنه يقدم بوصفه إنسانًا يرى بيئته الجديدة «بنصف الذات» فإنه اتسم فى الوقت نفسه، بأنه إنسان لم ينفلق تمامًا من دون الحياة التى يحياها، بمعنى أنه مهما كان من تناقض ظاهرى فى تقديمه، فإنه يبدو إنسانًا، إمكانية الانفتاح على الحياة. عنده موجودة على الدوام، وتكشف استجاباته للأحداث المادية من بداية الرواية عن اقتناعه الأساسى بأن المعنى الحقيقى للحياة يكمن فى الحقيقة اليومية الماثلة فى معاشتها، وهو يقدم بوصفه حريصًا على تحقيق هذا المعنى تمامًا:

حينما كان يتجول من شارع إلى شارع كانت الألوان ما تزال مضيئة وبديعة، والضبباب الرقيق يملو فى القضاة ساعة الأصيل بلون الذهب، وقد ازدحمت الشوارع التجارية بالناس، بينهم فلاحو أوكرانيا بملابسهم الوطنية، وبينهم غجر وجنود وقساوسة. وفى الليل كانت مصابيح الغاز

البيضاء ذات الشكل الكروي تتألق فى الشوارع، ويخيم الضباب الكثيف على النهر. فكيف تقع على ثلاث هضاب، وتذكر ما اعتراه من رجفة، وهو يرى المدينة لأول مرة من فوق كوبرى نيكولا Nicholas Bridge حيث بدت منازلها كأنها نقط بيضاء فى سقوف خضراء، ويدت الكنائس والأديرة بقبابها الذهبية والفضية، وكأنها قد طفت فوق أوراق الشجر الخضراء، لم يكن بغير عين تبصر هذا المشهد البديع على الرغم من أن ذلك لم يضاف شيئاً إلى حياته التى يعيشها، ومع ذلك كان إنساناً أكثر من حصان الشغل، أو هكذا قالوا.

ولم يغفل مالمود عنصر التعقيد الذى ينمى به الصورة الكلية لبطله يعقوب، حتى إنه فى غمرة الفزع الذى انتابه، إبان القبض عليه واستجوابه، ظل محتفظاً بإمكانية التحرر فى أية لحظة من ذاته المهمومة المضطربة ليتعرف على عالمه بمعاشته:

قال جرابيشوف Grubeshov ليعقوب، الذى كان يحدق ببحره عبر النافذة إلى المنظر الذى تساقط فى أشجار القسطل «أنت تعرف جيداً أن هذا يعنك لهذا تعيره اهتماماً». وفى الوقت الذى كان فيه السجين فى السجن، تحولت المدينة إلى روضة خضراء، وعبق الجو فى كل مكان برائحة زهور اليلك الزكية، لكن من ذا الذى يستطيع أن يستمتع بها؟ وقد استطاع من خلال النافذة أن يتنسم عبير الحشائش المبتلة والأوراق الجديدة، وعند نهاية المقابر كانت هناك أشجار السنذر بجذوعها الفضية.

إن هذه ألفقرة ذات أهمية فى البناء الموضوعى للعمل، فإذا نظرنا إليها على أنها جزء من الوصف الذى يقدمه مؤلف كلى الحضور Omniscient بحكمه الانفرادى الذى حكم به على الروائع الزكية لزهور اليلك، أحنى قوله: «لكن من ذا الذى يستطيع أن يستمتع بها؟» فإن التكنيك يشبه تكنيك داريزر فى أول أعماله الروائية الطبيعية الأخت كاربه. لكن إذا نظرنا إليها على أنها صياغة للإحساس من

وجهة نظر الشخصية فإنها تشبه إلى حد كبير تقريباً الهدف التعبيري عند جويس فى تقديم شخصية جابرييل كوزروي، أو حتى ليسوبولد بلوم، فمالامود، مثل جويس، يركز على التقديم المعقد للكيان المعنوى والنفسى لشخصيته الرئيسية.

وتظهر فكرة حرية الروح الإنسانية كشرط ضرورى لممارسة الحياة فى ثلاث معارك واضحة فى حياة يعقوب. فى قدرته على الانفتاح على عالم وجوده اليومى بغض النظر عن علاقته به، وفى قدرته على الانفتاح على العلاقات الإنسانية بصرف النظر عن حاجته إلى هذه العلاقات، وفى قدرته على أن يلزم نفسه من خلال عمل سياسى بقضية الجماعة الإنسانية. وتتعلق الأولى بقدرته على أن يحتفى بنوعية العالم المحيط به، وترتبط الثانية بقدرته لا على أن يحتفى بالغير، بل أيضاً بواقع العلاقة مع الغير، وتتصل الثالثة بقدرته على أن يحتفى بعلاقته مع الجنس البشرى التى اكتسبها بالخبرة والتجربة. والمشكلة فى كل حالة عند يعقوب تقدم على أنها مرتبطة ارتباطاً حياً بمشكلة الحرية. إن إجابته البسيطة عن سؤال بيبكوف، الذى يعد مفتاحاً للصورة الرئيسية، قد اعتمدت على فكرة سينورا عن مصدر الحرية، وهى بذلك تجسد العلاقة بين حرية الروح الإنسانى، وتحقيق الحياة الإنسانية: «إنه كما لو أن الإنسان يطير إلى أعلى بأجنحة العقل، أو شيء مثل ذلك، فاربط بالكون وانس همومك».

وتبدأ معركة يعقوب من أجل أن يكون إنساناً حراً بفهم غامض منه، لكنه يشعر بأن ثمة قوة تدفعه إلى مغادرة عالم الطائفة اليهودية، وهو الاشتاتل أولاً، حيث قضى حياته كلها، ثم بعد ذلك فى البودول The Podol، مجتمع أو حى الطائفة اليهودية فى كييف، حيث ألزمه القانون الروسى أن يعيش فيه. وكل أحاديثه فى أول مشهد بالاشتاتل، يُقدم فيه مالامود علاقة يعقوب بحميه شمويل Shmuel- تعبر عن رغبة قوية فى التخلّى عن حياة الانسحاب من عالم الصراعات- مهما يكن فى ذلك الانسحاب من أمان نسبي- والخروج إلى العالم، فعندما يناقشه شمويل فى قراره ترك الاشتاتل، ويقول له: «لكنى لا أفهم السبب

فى أنك تريد أن تلقى بنفسك فى كييف بمناعبها ومضايقاتها، إنها مدينة خطيرة ملوثة بالكائنات وأعداء الساميين»- تأتى إجابته واضحة لا لبس فيها:

قال يعقوب بمراة: «لقد خدعت من البداية، وأنت تعرف سلفاً ما أنا فيه شخصياً، ولا تشر إلى أننى أقمت هنا كل حياتى باستثناء أشهر قلائل قضيتها فى الجيش، فالأشتاتل سجن. ولم يطرأ عليه تغير من أيام خملنيتسكى Khmelnitsky إنه يتآكل، واليهود يتآكلون فيه، ونحن هنا جميعاً سجناء، ولست مرضعاً على أن أخبرك بهذا، لذلك حان الوقت لمحاولة العيش فى مكان آخر، وقد قررت ذلك نهائياً؛ لأننى أريد أن أعيش الحياة، وأريد أن أتعرف على جزء صغير من العالم، لقد قرأت كتباً قليلة فى السنوات الأخيرة، ومن المدهش أن ما يجرى فى العالم لا يعرف أحد منا عنه شيئاً.

ومن السخرية - بالطبع - أن يعقوب فى ضوء حبسه يرغب فى مغادرة الأشتاتل؛ لأن «الأشتاتل سجن»، ومع ذلك فإن السخرية الأعمق أن الحياة الآمنة فى الأشتاتل تحول فى الواقع بينه وبين «التعرف على جزء صغير من العالم»، اعنى أنا ندرك أخيراً فقط أنه بالخروج من الأشتاتل يجد معنى حياته الذى كان يبحث عنه بحثاً غامضاً، وفى المشهد نفسه بعد ذلك لمجد أن رفض الانسحاب قد تأكد مرة أخرى، مستغفلاً هذه المرة مع حريته الخارجية، ورداً على ما أكله يعقوب بقوله: «ما أريد أن أعرفه هو ما يجرى فى العالم» يقول شمويل: «إن كل ذلك مذكور فى التوراة Torah وليست له نهاية، فابتعد عن الكتب الخاطئة النجسة يايعقوب»، لكن يعقوب توصل إلى اقتناع بالموضوع، وإن لم يتثبت منه: «ليس نمة كتب خاطئة، وإنما الخطأ هو الخوف منها».

ونرى أن دافع يعقوب، وإن يكن قد جاء أساساً فى عبارات ذهنية، إنما هو الرغبة فى التحرر من المخاوف والخرافة، ومع ذلك فإنه بمجرد أن غادر الأشتاتل كانت تجربته الأولى هى الخوف والقلق، وعلى الرغم من أن مخاوفه الخاصة لم يكن

لها فى الواقع وجود إلى حد كبير- «العاصفة الثلجية» (التي لم تحدث فى الواقع) و«الضباب» و«السهوب المظلمة» و«الأشباح الهائمة وراء ظهره» و«السرقه» التي تحدث له- على الرغم من ذلك فإن الخروج إلى العالم، مهما يكن ضروريًا للإنسان الذى يقرر الانشغال بالحياة الإنسانية، قضية لها فى الوقت مبرراتها من الخوف والقلق، وعلى حد تعبير يعقوب فى مشهد من المشاهد الأخيرة: «كانت آلامك وأحزانك من الحياة - حياة فقيرة، وأخطاء مع الناس، وصددمات مع القدر».

والذى تؤكد الرواية تأكيدًا حاسمًا أن حرية العيش ليست حرية اكتساب الخبرة والتجربة فحسب - بل هى أيضًا- على سبيل السخرية، حرية الصراع بل وحرية التآلم والمعاناة، وتأتى هذه النقطة بخاصة عندما راح يعقوب يقرأ العهد القديم Old Testament فقد اهتمدى إلى تفسيرات مختلفة تمامًا بالتأكيد عن التفسيرات التقليدية ، التى كانت لدى شمويل الرقيق المذهب:

يظن يعقوب أن الهدف من العهد خلق تجربة إنسانية، على الرغم من التجربة الإنسانية تحير الله God، ومع كل ذلك فالله هو الله، أى شيء يكون يكون هو : الله، ماذا يعرف عن هذه الأشياء؟ هل يعبد هو الله دائماً؟ هل هو فى معاناة مستمرة؟ وما مقدار ما اكتسب من التجربة بعد كل ذلك؟ إن الله يحسد اليهود، إنها حياة غنية، ولعله يرغب أن يكون إنسانًا. هذا أمر ممكن.

وما يقدمه العهد القديم فى رأى يعقوب يصبح بالنسبة له بصراً جديداً، بما تتميز به تجربة الإنسان تمييزاً تاماً، باعتبارها تجربة فريدة، وبطريقة يعقوب الغربية المتميزة تتطور رؤيته النافذة إلى إدراك لتحديد طبيعة الله فى العهد القديم تحديداً له أهميته، أعنى أن الله لا يمكن أن يكون كائنًا إنسانياً:

ثم قرأ أكثر وأسرع، مشدوداً بقصة العبرانيين السعداء المسعورين، إذ مارسون الأعمال، ويتقاتلون فى الحروب، ويرتكبون الخطايا، ويتمبدون- ومهما كان العمل الذى يقومون به فإنهم كانوا دائماً

مشغولين بالحديث مع الله، الغاضب، الحائق، الذى حاول أن يحدث صوتًا ربما بعيدًا عن الغضب، مثل كائن إنساني.

فهذه الفقرة، فيما أعتقد تعكس - على الرغم من نزوة يعقوب الطارئة- جانبًا من مفهوم الإنسان الذى بنيت الرواية على أساسه، وهو أن العيش فى الحياة، بما فيها من صراع ومعاناة ليس هو ببساطة قدر الإنسان، وإنما هو حقه الشخصي، وعلى أى حال ليس هناك إشارة إلى أن إقرار العيش الإنسانى بوصفه تجسيدًا لمعاناة الآلام والصراع يتضمن بحثًا عن المعاناة التى يتلذذ فيها المرء بما ينزل به من عذاب، وكما لاحظ يعقوب ملاحظة لاذعة فى حوارهِ الوهمى مع القيصر: إذا سمع لى جلالتكُم فإننى أقول: بل إن ما تعلمته من المعاناة هو عدم جدوى المعاناة. وعلى العكس فإن ما تؤكدهُ رواية السجن إنما هو البحث عن العيش فى الحياة Living، وأن خاصية الحياة الإنسانية التى لا يمكن إنكارها فى موضوع الملامود هى المعاناة الإنسانية: أنت عشت، وأنت عانيت، لكنك عشت.

وقد أعطى الملامود المدى الذى وصلت إليه معاناة يعقوب أكمل تطور ممكن، فالصور القصصية، والمشاهد والحكايات التى تقدّم حالتها الكثيفة، خلال عامين ونصف العام من السجن، تشكل الجزء الأكبر من التجربة فى الرواية، وبالتدرج نرى أن المعاناة فى ذاتها ليس لها أهمية جوهرية هنا، وإنما الأهمية كل الأهمية لما تتضمنه هذه المعاناة من دلالات، فالمحاولات المتكررة لإرغام يعقوب على الاعتراف بالجريمة، حتى يكون ذلك عونًا له على الفشل، تتطور إلى دليل كاف لتقدمه إلى محاكمة تزيد من حدة معاناته، لكنها بالطبع تضيف عليها دلالة سياسية أعمق، وترجع القوة العظيمة لروايات الملامود، فى جزء منها، إلى هذه التقديمات، أما الجزء الأكبر من هذه القوة فينبع - فيما أعتقد - من التكنيك الذى استخدمه فى تقديم موضوع الحبس من خلال عيني الشخصية، لكن بأسلوب ملامود الفريد، وهو أسلوب يبدو أنه يستخدم المجال الحر لرؤية المؤلف الكلى الحضور، الذى هو فى نفس الوقت مرتبط بإحساس الشخصية نفسها:

«حين لا يكون لدى الإنسان شيء يفعلُه فإن أسوأ شيء عنده هو الكم الزمنى بدقائقه التى لا تنتهى، وما أشبه ذلك بصب اللاشيء فى مليون رجاجة صغيرة. أو تقديم هذا الحبس مرة أخرى فى صورة خطوات متعاقبة ياتسة ليعقوب، يذرع بها المكان جيئةً وذهاباً، وكانت هذه استجابته الأولى لخوفه من أنه «قد مضى مخبولاً لا يعمل شيئاً»، وأنه «ليست لديه الفطنة - هكذا قال لنفسه- ليكون وحيداً إلى هذا الحد»

مشى النهار كله وشطراً من الليل حتى تمزق حذاؤه، فأخذ يمشى حافى القدمين على الأرضية المؤذية، وكان يمشى غالباً فى الحر القائف، دون أن يكون ثمة مكان يقصده، اللهم إلا المصيدة التى حبس بين جنباتها، وما فتئ يضرب نفسه فى أماكن متعددة من جسمه طوال رحلته، فيضرب صدره ووجهه ورأسه، وينهش اللحم من جسمه، ويندب حياته، لقد تفرحت قدماه المعقوفتان بشكل لا يمكن احتماله، فاستلقى على الأرض منهكاً، إنه يعذب نفسه بوسيلته الخاصة التى تجمع بين إيلاء البدن والحزن العميق.

وبرى أن سجن يعقوب فى هذه الشهور الأولى قد كنفه، وزاد من حدته استجابته البدنية ليأسه، وأنه كان كذلك سجين ذاته المهمومة المضطربة؛ ومن ثم فإن هذه الصور القصصية هى التى تقدم الفترة التى بلغ فقدانها للحرية فيها أقصى حد ممكن، وهى فترة السقوط التام فى أسر معاناته وأحبولتها:

كان الوقت صيفاً حيث تنبعث من الزنزانة رائحة كريهة ثقيلة الوطأة. وترشح الجدران بالعرق، وكان بالزنزانة بعوض يهوم، وبق يزحف على الجدران، ومع ذلك فهو صيف أفضل، وقد توجس خيفة من أن يمكث شتاء آخر، فإذا استمر فى الحبس ربيعاً بعد الشتاء، فإن ذلك يعنى قضاء عامين فى السجن. وماذا بعد ذلك؟ إن الزمن يهب كرياح الإستبس داخل مستقبل فارغ أجوف، وليس ثمة نهاية، فلم يحدث شيء، ولم يتم

إجراء المحاكمة، وقد أضناه الانتظار وأذواه، حتى استحال شعباً هزياً بالصراع مع الانتظار، وبالعلم ببراءته من التهمة خلافاً لما يدل عليه واقع حبسه، وبأنه لم يتم عمل أى شيء، على مدى عام كامل، لإطلاق سراحه؛ وكان مما يؤثر فى نفسه تأثيراً شديداً أنه كان وحيداً تماماً. خنى الحر أنفاسه، ونال منه البرد الرطب، وتأكلت نفسه بتوقع المحاكمة التى لم تأت، وهل كانت عظامه الرمادية اللون يمكن رؤيتها من تحت بشرته؟ لقد توترت أعصابه توتراً شديداً فى تلك اللحظة، وأحس أن شيئاً يطبق عليه وينهشه. وعندئذ أطلق صيحة استغاثة من أعماق جزء عنده، وهى فتحة ضيقة، لكن لم يظهر أحد، ولم يرد عليه أحد، ولم ينظر إليه أحد، ولم يكلمه أحد لا من الأصدقاء، ولا من الغرباء.

عند هذه النقطة التى بدأ موقف يعقوب يتغير فيها تغيراً جذرياً، بعد أن لم يكن هذا التغير ملحوظاً فى البداية، بدأ يجرب التخلص من همومه بعض لحظات، وكانت أول إشارة إلى رغبته الجديدة فى أن يعيش الحياة هى توفه إلى الطعام، لا من حيث إنه مجرد قوت يسد به رمقه، بل من حيث الاستمتاع بتجربة الأكل:

أحس بالجوع بعد أن أكل بدقيقة واحدة، وكان يحلم بأن يظهر زهتنيك Zhitnyak ذات يوم بصحبة من حساء الدجاج المتبل جيداً، فيها شرائح عريضة صفراء من عجة البيض والدقيق، ويطبق من لحم الكريلاش Kreplach، ونصف رغيف من الخبز الأفرنجي الذى لا بد أن يتضمن بعض أجزائه، ليزوب الزبد الحلو للخبز على لسانه، وحلم بالأرز، والبودنج بالزبيب والقرقة، كالطبق الشهى الذى تصنعه رايشل، وحلم بأى شيء يصاحب أكل القشدة اللاذعة - الكمك الرقيق المحشو بالجبين أو المربى، الجبن، الكريلاش، البطاطس المسلوقة، الفسجل، الكرات، قطع من القشاة الناضرة الريانة، حلم أيضاً بعصير الطماطم المعبأ فى أحجام ضخمة كالتي رآها فى مطبخ فسكوفر Viscoper، وحلم

بأنه يتناول ثمرة يانعة متوردة من ثمار الطماطم، وأخذ يمتصها حتى سال
للغاب من فمه، ثم اضطر أخيراً لكي ينام أن يغمس ثمرة الطماطم فى
الملح، ويلتهمها بقلمة من الخبز الأبيض.

وبعد ذلك تحولت التجربة المتخيلة إلى تجربة حقيقية فى نفس اللحظة عندما
أعطاهما يعقوب شكلاً واقعياً، وقد عكس فعله قراراً وجودياً بالخروج من توقعه
فى معاناته المؤلمة الكثيرة، لكي يمارس تجربته مرة أخرى:

بعد هذه الأحلام الخيالية استطاع بجهد جهيد أن ينتظر إتيان الحارس
له بطعام إفطاره، ومع ذلك فحينما أتى الطعام أخيراً استطاع أن يتحكم
فى نفسه، ويتناول طعامه ببطء شديد، فبدأ أولاً بمضغ الخبز حتى لانت
مادته، وانتشى بمذاق القمح، فازدرد قطعة قطعة، وكان من عادته أن
يدخر جزءاً من جرابته لليل، حين يتضور جوعاً فى الفراش، ويفكر فى
الطعام؛ وبعد أن أكل الخبز أكل العصيدة، وكان يمتص كل حبة من
حببات القمح، وهى تلوب فى فمه، وفى الليل عمل على استغلال كل
ملعقة من الحساء فوق لسانه، وكل قطعة من الكرنب اللحم، وكل حبل
من اللحم، فكان يتناول الحساء فى رشقات صغيرة جداً، كما يزدرد
الكرنب واللحم بمقادير صغيرة للغاية، وفى النهاية يكحت الزبدية
بملعقته التى اسود لونها.

والنقطة المهمة أن تركيزه فى مثل تلك اللحظات ليس على موقفه اليائس، وإنما
على تحرره من سجن معاناته، وكما أن تلذذه بالطعام يمتد إلى تلذذه بالحياة عموماً،
فإنه يستخدم كل وسيلة متاحة ليواصل إحساسه الجديد بأنه إنسان حي: فهو يقرأ
الصحف التى أعطيت له لينظف بها نفسه، وهو يتذكر أجزاء من المزامير ويتلوها
بصوت عال، ويحاول جاهداً أن يتذكر الأشياء التى كان قد قرأها، وخاصة عن حياة
سبينوزا، وهو يرى أنه «(سبينوزا) كان حراً فى أفكاره»، وبعد ذلك فى الفقرة رقم ٦
من فصل جديد يحمل رقم ٧ - وهى الفقرة التى يغير مالمود فيها وجهة النظر إلى

ضمير المخاطب- يبدأ يعقوب فى استخدام مفهوم سينورا للحرية كوسيلة تبعث فيه الأمن والطمأنينة ؛ إذ يجعله يرى إمكانية لحظات الحرية من همومه وأحزانه ، بمحاولة خلق تجارب مادية يستطيع أن يختبر فيها أبنيته المتخيلة :

أنت تنتظر، تنتظر فى دقائق الأمل، وأيام اليأس، وأحياناً تنتظر فقط، وليس هناك أذى أشد من ذلك. أنت تفرق فى أفكارك، وتحاول أن تدمر الزنزانة. (إذا كنت محظوظاً فإنها سوف تتحلل، وتقضى نصف ساعة فى الهواء الطلق فيما وراء الأبواب والجدران، ويعيدك عن كراهية نفسك) إذا كنت محظوظاً، وخرجت من الاشتاتل فمن الممكن أن تعرج على صديق لك، أو تجلس قريباً منه على المقعد المواجه لكوخه إذا كان بالخارج، وتستطيع أن تشم عبير الحشائش والأزهار، وتشاهد الفتيات إذا تصادف أن مرت واحدة أو اثنتان بمحاذاة الطريق. تستطيع أيضاً أن تؤدى عمل اليوم إذا كان لديك عمل تعمله، إن هناك اليوم عملاً قليلاً فى النجارة، وتستطيع أن تعمل بجد فى نشر الأخشاب، ووصل أجزائه بالمسامير، وحينما يحين موعد الأكل تفتح صرة طعامك الذى لن يكون رديئاً، وحسبك أن تتناول قليلاً من الطعام فى الوقت الذى تريده، فيبضة واحدة مسلوقة جيداً مع قليل من الملح تكون طعاماً شهياً، ومثلها شيء من القشدة اللاذعة مع قطع من البطاطس، وإذا غمست الخمر فى لبن طازج وممصته قبل ازدراده، فإنه يثير عندك مذاقاً كمذاق بهجة العيد، وهناك الشاي الساخن مع الليمون، وقطعة من السكر، وفى المساء تنطلق عبر الحشائش الندية على حافة الغابة وأنت تحديق النظر إلى القمر فى السماء الصافية كاللبن، وتتنفس فى الهواء الطلق، ويستثيرك الطموح بأن المستقبل لا يزال أمامك، ومع كل ذلك فأنت حى وحر، وحتى إذا لم تكن حراً فعلاً فأنت تعتقد أنك كذلك، وأسوأ شيء فى هذه الأفكار إنما هو حين تلعب عنك وتعود لتسرى نفسك فى الزنزانة التى هى نهايتك وسماؤك.

فهذه الفقرة ذات أهمية فى تطور الموضوع الرئيسى عند الملامود: وهو أن تحرر الذات من نفسها- الذى يتمثل بجلاء فى قدرة الإنسان على أن يرى، وأن يجرب، وأن يحتفل بالعالم الخارجى- خطوة أولى وضرورية لتحرير الروح الإنسانى، التى بدونها- فى رأى الملامود- لا تكون هناك إمكانية عيش الحياة الإنسانية نفسها. وكانت أول مهمة قام بها يعقوب، على نحو ما قدمه الملامود، هى «الخروج إلى الهواء الطلق فيما وراء الأبواب والجدران، وبعيداً عن كراهية نفسك»، وإذا كنت محظوظاً فإن الزنزانة وسجن «كراهية نفسك» سوف يتحللان. ومغزى صورة السجن الذى يصدق على الروح الإنسانية واضح فى تفكير يعقوب الدائم: «إذا لم تكن محظوظاً فإن أفكارك يمكن أن تقضى عليك»، والشرط السطحى المرجح الذى يتمثل فى قول يعقوب: «إذا كنت محظوظاً» يتضمن دون ريب شرطاً أكثر عمقاً، وهو شرط نشأ من تطور شخصية يعقوب: وهو امتلاكها امتلاكاً لا يمكن تعليقه لإرادة أن تكون حرة، وأن تعيش الحياة، وقد قدمت إرادة يعقوب فى أن يعيش بوصفها أقوى قوة موجهة فى شخصيته.

وفى مشهد الذروة فى الحكاية التى تصور تحقيق يعقوب لحرية الاحتفال بالعالم الخارجى يقدم الملامود صورا متعارضة ليوم قضاء يعقوب فى الزنزانة، فالصور فى البداية صور لكيان يعانى الموت فى الحياة، وهى بعد ذلك صور لكيان مفعم بالحياة. وإنجاز يعقوب الرائع لحرية تسلم بحدود الإنسان، وبالحرية فى الانفتاح على تجربة الغير- هذا الإنجاز هو الذى يميز أول تفسير مهم فى تقديم إحساسه المتطور:

فى أثناء النهار كانت هناك مراقبة منتظمة له من خلال فتحة التجسس فى الزنزانة، كما كان يتم إجراء التفتيش على جسمه ثلاث مرات، وكان عليه أن يقوم بتنظيف الأطباق وترتيب الموقد وإشعاله، وكان هناك كنس الزنزانة، والتبول فى صفيحة، كان هناك أيضاً المشى إلى الأمام والخلف، إلى أن يبدأ أحد الأفراد فى العد، أو الجلوس إلى المائدة بلا شيء يفعله،

وكان هناك الذهب من أجل وجبات طعامه الضئيلة وأكلها، وكانت هناك محاولة للتذكر، ومحاولة للنسيان، كان يحصى كل يوم يمر عليه؛ وكانت هناك تلاوة للتراثيم الدينية التى جمعتها مع بعضها؛ لذلك كان يقوم بمراقبة التغير من النور إلى الظلام، فظلام الصباح يحمل قليلاً من الإنعاش، وقليلاً من التوقع لما يمكن أن يحدث، على الرغم أن ما كان يتوقعه لم يكن يستطيع أن يفصح عنه، أما ظلام الليل فكان ثقیل الوطأة عليه بما يصحبه من ظلال معتمة كثيفة، وكانت هذه الظلال المعتمة تنتشر فى الصباح حتى لا يبقى إلا واحد منها فقط، وهو الذى يظل فى الزنزانة طوال اليوم، ولا يتبدد إلا لبرهة سيرة قرب الحادية عشرة، على نحو ما كان يخمن، وذلك عندما كان يصل شعاع من أشعة الشمس - فى الأيام التى ظهرت فيها - إلى الجدار الداخلى المتأكل للزنزانة فى منطقة تعلو حسيته التى ينام عليها بقلدم، حيثئذ كان يدخل شعاع من ضوء ذهبي لدقائق مغدودة، وقد قبله ذات مرة على الجدار، ولعقه ذات مرة بلسانه.

وإنه لمن قبيال السخرية أن نرى أن يعقوب الذى كان ما يزال سجيناً، هنا ذو قدرة على تجربة أغنى وأكمل مما كان عليه فى الأشتاتل.

والنتيجة المباشرة لحرية الروحية الجديدة هى تفكيره فى حياته الماضية، وفى إحدى الحالات يتذكر ما كان لقراءة سينوزا من تأثير على تطور شخصيته.

التقطت كتباً من هنا وهناك - بعض منها سرقة - وقرأتها على ضوء الصباح، وفى كثير من الأحيان كنت أنام بعد القراءة على مقعد الطباخ، وحينما كنت أقرأ سينوزا كنت أظل ساهراً ليلة بعد ليلة، وكنت مبهوراً بأفكاره، ومازلت حتى الآن وقد حاولت أن أجمع قليلاً من أفكارى الخاصة، وكانت هذه بداية ليعقوب مختلف.

إن صورة «يعقوب المختلف» صورة تتصل بالموضوع، وهى تتردد فى مواضع متعددة. وترمز فى كل مرة إلى مرحلة من الحرية عند يعقوب. وما هو ذو مغزى

هنا هو الاكتشاف الجديد لرغبة يعقوب فى الوعي، بمعنى تفكيره فى تلك النقطة من حياته، عندما صار «مبهوراً بالأفكار»، ف «يعقوب المختلف» هنا هو بالطبع يعقوب الذى سما فوق سجنه الروحى والبدنى إلى درجة أن حياته فى السجن، على الرغم من أنها لا تزال كثيفة محزنة كما كانت دائماً - لم تعد تمثل الواقع الأساسى لوجوده، والآن، فإن ما هو حقيقى إلى حد بعيد إنما هو حريته فى أن يعيش، وإن يكن هذا العيش محدوداً بتلك الحياة.

وفى أثناء الأفكار التى استرسل فيها يصل إلى علاقته بزوجه رايشل: «أنبش فى الذاكرة، أفكر فى رايشل»، فهو يتذكر بداية علاقته بها، وبعملية تكشف شيئاً ما من القيود التى أحاطت بهذه العلاقة فى البداية، وشيئاً من ميله الفطرى المبكر إلى «أن يجعل من نفسه إنساناً حراً»:

أصبحنا ذات يوم فى الغابة رجلاً وزوجته، لم ترفض لكنها اغتنمت الفرصة، وقد ضايقته هذه الفرصة فيما بعد، فقد كانت تخشى أن يولد لها ذات مرة طفل كسيع أو بسبعة أصابع. وقد قلت: «لا تؤمنى بالخرافات، وإذا شئت أن تكونى حرة فعليك أن تحررى عقلك أولاً».

وهو يصل فى عملية تفكيره المستمرة إلى تجربة مفهومه الجديد عن الحرية، ذلك المفهوم الذى يدفع بموضوع المأمود المعقد إلى الأمام أكثر وأكثر: فحرية النفس الروحية شرط ضرورى للحرية فى العلاقة مع الغير.

لعبتها فى البداية كما لعن شخص ما فى الإنجيل The Bible زوجته الزانية. «ربما تخفى إجهاض رحمها، وتحجف ثديها» لكننى الآن أنظر إلى ذلك هكذا: إنها ربطت نفسها بمستقبل خاطئ.

ومرة أخرى نراه يعقوب المثغتر! ونرى أن استجابته تقدم بوصفها نتيجة مباشرة لمدى ما وصل إليه من حرية، وعند هذه النقطة يستطيع أن يدرك أنه مسئول إلى حد ما عن فشل حياته الزوجية:

راح يعقوب يعيش بخياله مع الماضي، الأشتاتل وما وقع فى حياته من أخطاء وفشل. وفى ليلة مقمرة بعد نزاع حاد حول شيء ما، لا يستطيع أن يتذكره الآن، صادرت رايشل الكوخ، ومضت فى الظلام إلى أبيها. وبينما كان السجين يجلس وحده، ويفكر فيما يعاينه من مرارة وألم، وفى الاتهامات الكاذبة التى نسبت إليه، خطر له أن ينطلق وراءها، لكنه ما لبث أن عدل عن ذلك وأثر أن ينام، ومع ذلك كان يوشك أن يموت من شدة التعب والإعياء دون أن يكون قد جعل شيئاً، وفى العام التالى أصبح الاتهام الموجه إليه بأنه ارتكب إثماً ضدها حقيقة، على الرغم من أنه لم يكن حقيقة حيثئذ، فمن الذى جعله يصبح حقيقة؟ ولو كان قد جرى خلفها فى ذلك الوقت هل كان يجلس هنا الآن؟

إن يعقوب الآن بقدرته الجديدة على أن يرى علاقته بزوجه. علمى أنها شيء ما واقع فعلاً بغض النظر عن مشاعره العدائية والدفاعية - يستطيع أن يسأل: «من الذى جعله يصبح حقيقة؟»، ويكشف سؤاله عن إدراكه بأنه يشارك زوجته خيانتها، وأن عدم اكترائه كان فى ذاته عملاً استجاباتى له، وأنه أيضاً مذنب فى هذا.

وقد تبدد إحساسه بالمرارة إزاءها عندما سمح لها بزيارته فى السجن، وكانت هذه الزيارة فى الظاهر لدعم الخطة التى رسمها مضطهدوه، بأن يوقع على اعتراف كاذب، لكنها فى الواقع كانت لتلتبس منه أن يعترف بأبوة طفلها الوليد الذى لم تحمله منه. وقد تم أداء هذا المشهد بكفاءة بارعة، وبصورة مؤثرة، ونرى فيه نبيل يعقوب، وموضوعيته، وقبوله لزوجته، وهو قبول لم تكن له نفس الصفة الخاصة التى اتسمت بها علاقتهما الأولى. والذى يكشف عنه هذا المشهد بالطبع أن يعقوب قد حقق ما سبق أن فهمه من مقصد سينورا بقوله: «أن يصبح الإنسان حركاً بعيداً عن نفسه». وقد أنب رايشل فى بداية الأمر: «لأنه كان يعتقد أنها أنت التى جعلتني أعترف كذباً بأننى قاومت لمدة عامين، ولتخذهننى مرة أخرى»، وكان رد

رايشل- بعد تأكيدها له بأن «ذلك كان هو الطريق الوحيد الذى تمكنت به من الدخول»- تكررًا لفكرة من أهم الأفكار الأساسية التى تبرز دائمًا عند مالامود «لكننى أتيت بلا سبب، أتيت لأبكي»، ثم يعقب ذلك سؤاله لها: «وعلى أى شيء تبكين؟ على نفسك، أم على نفسي، أم على العالم».

إن رايشل - مثل يعقوب - فى أنها وجدت المعنى فى معاناتها، تلك المعاناة التى بلغت ذروتها بإحساسها بأنها منبوذة من طائفتها، لكن التغيير الذى كان مغزاه الكبير كان فى يعقوب: «فحينما كانت تبكى كانت تستثير مشاعره، وقد سبق أن تعلم البكاء»، وحينما كان يتحدث معها كان حديثه ضادًا عن نفس تحررت من المرارة والألم: «لقد فكرت فى حياتنا من البداية إلى النهاية، ولا أستطيع أن ألومك أكثر عما ألوم نفسي»، وبالطبع كان قرار يعقوب بأن يعترف بأن الطفل منه، ويدل تعليقه فى هذا الصدد على إنسانيته:

«اسمعى يا رايشل، سأكتب لك ورقة بأن «الطفل مني».

ترقق الدمع فى عينيها وهى تقول: «سبرعاك الله».

لا خوف من الله إذا كان معك ورقة، فسأكتب لك فيها شيئًا ما، وأطلعنى عليها والد الحاخام، المعلم العجوز، فهو يعرف خطى وهو أكثر عطفًا من ابنه».

ويعد تقديم مالامود لوحشية المؤسسة التى يقيم فيها يعقوب، والتى تجسدت فى النائب العام جرياشوف، أعمق تقديم فى الرواية لانعدام الحرية الإنسانية، ويتضح فيه ما فطر عليه جرياشوف من حقد وضمينة، خاصة فى أنه تعود أن ينظر إلى يعقوب على أنه شيء Object يتم التأثير فيه بأساليب غير قويمه، على سبيل المثال حينما توجه إليه قاصدًا أن يستوثق من اعترافه بالجريمة، لم يكن قادرًا تمامًا على أن يفهم سبب صيحات الشكوى والاحتجاج التى كانت تصدر من يعقوب ليلاً والذى يتمثل فى المعاناة التى يقاسمها إنسان سجين. وعلى العكس كان لا ينظر إلى هذه الصيحات إلا باعتبار صلتها بغرضه الخاص الذى استحوذ عليه، وهو تلفيق

قضية ضد اليهودى تقوم على أساس جريمة قتل دينية: ضرب جرابيشوف بقبضة يده على المكتب ضربة عنيفة. «يا لها من شائعة كاذبة! إنها تأخذ يهوديًا ليتحول عنه اللوم على جريمته إلى الذين اتهموه، والظاهر أنك لم تنبه إلى اعترافاتك، نعم اعترافاتك بالجريمة» وبدأ جيبه ينضح بالعرق، ويزفر بأنفاسه من أنفه.

عندئذ قال يعقوب فى زعر: «أنا؟ أى اعترافات؟ لم يصدر منى شيء».

«ربما تظن أنك لم تعترف، لكن هناك سلفًا أكثر من اعتراف مسجل صدر عنك، فى نومك، وقد جمعها الحارس كوجن Kogin فى مذكراته، كذلك سمعك نائب مأمور السجن Deputy Worden حينما كان يسترق السمع على باب الزنزانة ليلاً، ومن الواضح أن ضميرك مثقل بالوزر يا يعقوب بوك، ولسبب جيد وكاف. وثمة كثير من الصياح بالخارج ضد الطبيعة المقيتة لجريمتك، وكثير من الحشرات والأصوات الغاضبة الحادة، ونخير الحنازير، بل تنهدات الندم.

لكن على الرغم من يأس يعقوب، وخاصة عند رفض مقاضاته فى الاتهام الموجه إليه، ومحاكمته عليه، فإنه لا يزال حراً فى أن يفكر ملياً فى موقفه تفكيراً موضوعياً، فهو يستعيد ما قاله له محاميه أوستروفسكى Ostrovsky من أن «هؤلاء الذين يضطهدون البريء ليسوا هم أنفسهم أحراراً» وما أورده فى هذا السياق من تعبير مجازى مناسب، إذ قال: «إن كل خطوة نحو الصحة فى بلد مريض تعد إهانة لأولئك الذين يعيشون على حساب مرضه».

وقد ذكرته ملاحظة أوستروفسكى هذه بما تنبأ به بيبكوف قبل موته بوقت قصير؛ إذ قال له: «إنهم سوف يتخلصون منى إذا أمكنهم ذلك، وحيث لن أفيدك بشيء مطلقاً»، وقد ثبتت صحة هذه النبوءة فى المشهد المثير الذى طلب فيه يعقوب توضيحاً لما حدث لبيبكوف:

«أين مستر بيبكوف؟»

أجاب جرابيشوف باضطراب: «لقد قبض عليه بتهمة اختلاس أموال رسمية، وبينما هو فى انتظار المحاكمة سحقه الإحساس بالفضيحة والعار فانتحر».

أغلق السجين (يعقوب) عينيه.

وحينما فتحهما قال: «هل أستطيع أن أتحدث مع مساعده مستر إيفان سيميونوفتش (Mr. Ivan Semyonovitch)».

أجاب النائب العام بجفاء: «لقد اعتقل سيميونوفتش، وحبس بالمعرض الزراعى فى سبتمبر الماضى؛ لأنه لم ينزع قبعته حين عزفت الفرقة الموسيقية نشيد «حفظ الله القيصر God Save the Tsar» وإذا لم تخنى الذاكرة فإنه حكم عليه بالسجن لمدة عام فى قلعة بتروفيلسكى (Petrovavelsky Fortress)».

شهق السجين فى صمت.

وقال جرابيشوف وقد توتر وجهه وتقصده عرفاً، هل وصلت إلى النقطة المهمة».

فهذا المشهد لا يجسد الشر المتأصل فى جرابيشوف فقط، وإنما يجسد الشر الذى تشاركه فيه المؤسسة الذى يعد جرابيشوف أداها الفعالة، فكل من جرابيشوف والمؤسسة معاً يجسدان نظاماً سياسياً متجرداً من أى اهتمام بكيان الإنسان الفرد، لكن فرداً واحداً وهو يعقوب استطاع أخيراً بحريته أن يكون قوياً بدرجة كافية تجعله يقاوم.

وقد كانت استجابة يعقوب الأولى للمؤسسة بعد القبض عليه واستجوابه هى الخوف والذعر، أما استجابته بعد عامين ونصف العام من المعاناة والألم فى السجن، فكانت على العكس تماماً. فهو الآن بدلاً من الخوف من السجن يجرب الحرية، وتطلق استجابته منها: وتمثل هذه الاستجابة فى البغض والكراهية. - - - ويتبدل التغير واضحاً حينما استدعاه جرابيشوف إلى دار القضاء. وكان هذا الاستدعاء فى الظاهر لإجراء محاكمته:

تتفتح جرابيشوف بجذبية، وألقى بنظره إلى بعيد، ولم ير يعقوب
أوراقاً أمامه على المكتب، ومع أن يعقوب استجمع عقله ليدو متماسكاً
أمام ألد أعداء السامية، فإنه لم يستطع أن يتحكم فى نفسه، وبدأ يرتجف،
لقد كانت أعماقه تقشعر، وكان يكبت هذه القشعريرة، لكنه فكر فيما
حدث لبشيكوف والطريقة التى عومل بها هو نفسه، وما عاناه من
جرابيشوف أحس بخصبة من البغض والحقد فى حلقه، وارتعش جسمه
رغمًا عنه، كما كان يحاول طرد مادة سامة. وعلى الرغم من أنه كان
خجلاً من الرعشة التى حلت بجسمه، وجعلته يبدو كما لو كان مصاباً
بالحمى، أو يستشعر برداً شديداً أمام هذا الرجل فإنه لم يستطع أن يوقفها.

والإيحاء هنا واضح فى أن إحساس يعقوب بالكراهية مبرر تبريراً موضوعياً
بوصفه استجابة حرة لرمز الشر والأذى: جرابيشوف، لكن ما يوحى به هذا المشهد
أيضاً هو التخثير الجذرى فى يعقوب، وهو تغير أحدثته تجربته لحدود جديدة فى
استجاباته العقلية والوجدانية بوصفه كياناً إنسانياً موجوداً بالفعل.

وقد أصبحت بعض هذه الحدود الجديدة وأصبحت فى نفس اللحظة، عندما
استعاد يعقوب فى ذهنه ما كان عليه من حالة روحية محدودة فى فترة ما قبل سجنه،
فى الليلة التى سبقت محاكمته، بعد عامين ونصف عام فى السجن، كان يدرك أن
تغيراً أساسياً حدث فى نفسه، ونحن نذكر ما انتابه من قلق ومخاوف لا أساس لها،
وجنبه المستخذى أمام الروس المخمور الذى قدم له يعقوب يد المساعدة، وكان هذا
الروسى من منظمة روسية تعادى اليهود. والآن بعد مدة حسبه الطويلة يستطيع أن
يعلن فى محادثة خيالية مع ناصحه بيشيكوف الذى كان ضحية للروس:

«أود أن أقول لسيادتكم أن لدى فكرة غريبة».

«غريبة؟ ما هي؟».

«شيء ما فى نفسى قد تغير، أنا لست نفس الإنسان الذى كان قبل ذلك،
فأنا أحس بقليل من الخوف، وكثير من الكراهية».

وتبلغ الرواية ذروتها عندما يرغم يعقوب بصنوف من التعذيب لا تحتمل، على أن يقرر ما إذا كان يرغب أن يفوز بحياته أو لا يرغب، وقد صنف في السلاسل وألقى بجوار الحائط في زنزانة اشتد البرد فيها، ولم يكن يستطيع أن يستلقى على الأرض ما لم يفك الحرس أغلاله:

بعد فترة من الوقت كان كل تفكيره في الموت، فقد كان منهك القوى بصورة فظيعة، ولديه رغبة ملحة في أن يخلص نفسه من السلاسل العنيفة، ومن زهمير الزنزانة الجهنمي - كان أمله أن يموت بسرعة ليضع حداً لمعاناته مرة واحدة، وإلى الأبد، وليتخلص من كل ما كان وما يكون، فموته يعنى أنه لم يكن هناك إلا خيار واحد أخير، وهو دائماً كذلك، وقد أرغم عليه.

وعند هذه النقطة قرر أن يرغم الحراس على قتله بسبب رفضه إطاعة الأمر بخلع ملابسه، لكي يقوموا بتفتيش جسمه للمرة السادسة في يوم واحد، وهدفه من ذلك أن يورط المؤسسة في جريمة:

إنهم يرغبون في موتي، لكن عليّ ألا يكون ذلك بأيديهم مباشرة، ومن ثم سيقبضون عليّ مقيداً في السلاسل، ويقومون بتفتيش جسمي مرات كثيرة، حتى ينهار قلبي، وعندئذ يمكنهم أن يقولوا: إنني مت بأسباب طبيعية (في فترة انتظار المحاكمة) وسوف أجعلها أسباباً غير طبيعية، سأجعل موتي بأيديهم، سأستفزهم حتى يقتلونني.

وهو بعد ذلك يرى في المنام والد روجيته شمويل الرقيق اللطيف راقداً في تابوت «يستيقظ حزينا مكتئبا»، وقد بللت الدموع لحيته». وقد استجاب للحلم في التو واللحظة، وارتكزت استجابته على قراره بعدم الانتحار، فتهد وقال: «عش يا شمويل عش ودعني أمت من أجلك». وهذه هي النقطة التي يدرك يعقوب عندها إدراكاً تاماً كيف أنه يمكن أن يموت من أجل شمويل، أعني من أجل الطائفة اليهودية كلها وذلك بالآلة يستأثر بحياته وينجو بها، وهو يدرك أن شمويل وآخرين لا يحصى

عدهم قد يموتون إذا قام الروس «بتنفيذ مذبحه مذبرة فى حفل قداس موته». ثم يقوم بعد ذلك بعمل له دلالاته ومغزاه، وهو أن يلتزم فى حياته بقراره الذى اتخذه وهو أن يعيش، فهو التزام يرتبط ارتباطاً مباشراً بما يؤمن به من «أن يكون الإنسان حراً خارج ذاته»، وهذا فى المقابل يرتبط ارتباطاً مباشراً بمعاناته واستجابته لها:

ما الذى أحصل عليه من الموت سوى الراحة من الألم؟ وأى شيء أكسبه بموتى إذا كان الأمر لا يعدو أن يكون واحد من اليهود قد مات؟ إننى أستطيع أن أعيش سعيداً بلا معاناة، فأنا أكره مذاقها، لكن إذا كان لابد منها فلتكن من أجل شيء ما، لتكن من أجل شمويل.

إن تعهد يعقوب هو فى نفس الوقت تعبيراً عن موضوع الرواية، وهو: أن حرية النفس تتيح للإنسان أن «ينضم إلى الكون»، والكون الذى يشير إليه يعقوب هو بالطبع، كون بنى الإنسان. وفى الحكاية التى يقوم فيها الحارس كوجن بسحب بندقيته وتصويبها نحو نائب مأمور السجن، فى استجابة عفوية غير مقصودة لإنقاذ حياة يعقوب- فى هذه الحكاية تماثل مدهش بينها، وبين موضوع الرواية الأساسى، فقد كان كوجن أباً مكروباً حزيناً يعانى فى أعماقه مأساة شخصية بسبب موت ابنه، ومن ثم كان قادراً فى ذلك الحين، بسبب آلامه وأحزانه، على أن يفهم سجينه، ويقدر ظروفه باعتباره فرداً من البشر يقاسى الآلام أيضاً، ومن ثم لم يعد يعقوب مجرد تجسيد لفكره؛ أى القاتل اليهودى بسبب الدين أو «قاتل المسيح». وتتلخص الحكاية المشار إليها فى أنه حينما عمد رجال السلطة إلى استفزاز يعقوب وإثارتة بما لا قبل له باحتماله استشاط غضباً. وأعطى بذلك مأمور السجن المبرر- الذى يبحث عنه - لقتله، حتى لا يمثل للمحاكمة التى ليس لدى المؤسسة دليل صحيح ضده فيها؛ حيث تدخل كوجن:

قال كوجن لنائب المأمور بصوت عميق متهدم: «سيادتك انتظر دقيقة، لقد استرقت السمع على هذا الرجل ليلة بعد ليلة، وأنا أعرف أحزانه، وحسبه ما عنده، وعلى أى حال فقد حان الوقت لأن تبدأ محاكمته».

«ابتعد عن طريقى وإلا استدعيتك للمحاكمة بتهمة العصيان يابن القحبة». دفع كوجن فوهة مسدسه بسرعة صوب عنق نائب المأمور.

بحث بريرزيهنسكى Berezhinsky عن بندقيته، لكن قبل أن يتمكن من سحبها كان كوجن قد أطلق النار من مسدسه، فأصاب سقف الزنزانة، وما هى إلا برهة حتى تراكم التراب على أرضيتها.

انطلق صوت عال من صفارة فى الممر، ودق جرس السجن، وفتح باب الزنزانة الحديدى الذى كان موصداً، واندفع قائد الحرس ذو الوجه الأبيض، ومعه حراسه من القوقازيين إلى داخل الزنزانة.

زأر (يعقوب) لقد أعطيت إقرارى الشخصى».

ضمغم كوجن «رأسى تؤلنى»، وكان قد غاص فى التراب حتى ركبتيه، كما غطى الدم وجهه إذ أطلق نائب مأمور السجن النار عليه.

والمغزى هنا أن كوجن حينئذ يسمو فوق دوره كأداة للمؤسسة، يطلق نفسه فى ولاء جديد، وهو ولاء مؤيد باعتراف من جرب معاناة الألم الذى يعانيه إنسان آخر، فهل مثل يعقوب «ينضم إلى الكون» من بنى الإنسان، وكوجن باهتمامه بما هو حقيقى فى موقف يعقوب لم يكن يستجيب لما هو خارج عقيدته الراسخة، بل يستجيب لما هو خارج نفسه الحرة الجديدة، لما هو خارج إحساسه الجديد بالإنسانية التى يشارك فيها الآخرين.

وفى الحكاية الأخيرة من الرواية نجد صورة يعقوب وقد حمل فى مركبة عبر الشوارع، وهى صورة تتعارض تعارضاً مباشراً مع نفس الصورة التى كان يساق فيها أمام الضابط بعد إلقاء القبض عليه، وذلك أنه قدم حيثئذ بوصفه إنساناً «فى حالة كرب شديد»، إنساناً «توصل إلى الضابط ليدهه يمشى على الطوار ليخفف ذلك من اضطرابه وارتباك» لكنه الآن مع «حشود من الناس تجمعت على كلا جانبي الشارع» لم يذهب عنه الخجل فقط، بل إنه رابط الجأش فخور بما يحدث.

هتف بصوت عال: «يعقوب بوك! يعقوب بوك!».

وكان القوقازى الذى يركب فى الجانب الأيسر من المركبة رجلاً حريص المنكين له حاجبان بارزان، وشارب تحول لون شعره إلى اللون الرمادي، وقد أخذ يحرق بنظرات جامدة إلى الأمام رأساً، لكن الراكب الذى كان يخب فى سيرة بمحاذاة الجانب الذى فيه الباب كان شاباً فى العشرين من عمره تقريباً، يمتطى بغلة رمادية اللون، وبين الفينة والفينة يختلس نظرة إلى يعقوب حين يحملق من النافذة، كما لو كان يحاول أن يعرف بالضبط مدى إدانته بالجريمة أو براءته منها.

صاح السجين بصوت عال فى اتجاهه «بريء! بريء!».

وقد انعكس هدوءه الروحي وحرته الباطنية أيضاً فى الانفصال الشاذ القديم الذى كان مفتقداً طوال سجنه . وعلى الرغم من أنه لم يكن لديه سبب يدفعه إلى الابتسام، فقد ابتسم ابتسامة خفيفة للقوقازى من أجل شبابه وملامحه الطيبة، ومن أجل أنه خلق- مثل تلك الأشياء التى تنطلق- إنساناً حراً، يعطى أو يأخذ القليل. وثمة صورة واحدة معتمة ترجع بالقارئ إلى الصور الافتتاحية للعمل، وهى صورة تؤدى إلى توحيد التقديمات فى ذلك التقديم الكلى الذى هو العمل بأسره: «كان بين الجمهور المحتشد عدد قليل من اليهود ينظرون نظرة إشفاق أو خوف».

ومما يلفت النظر أننا نلاحظ أنه فى الفصل القصير الأخير من الكتاب لم يُقدّم حل لمشكلة الخيرية الخارجية ليعقوب؛ لأنها ليست هى المشكلة الموضوعية للرواية.

تعليقات

١- المنهج الشكلي في نقد القصة:

- 1- Immanuel Kant, The Critique of Aesthetic Judgment, trans. J. H. Bernard (London, 1931), P. 45.
- 2- Ibid., P. 63 .
- 3- Theodore Meyer Green, The Arts and the Art of Criticism (Princeton, N. J., 1940). P. 354.
- 4- John Crowe Ransom, (Criticism as Pure Speculation,) in the Intert of the Critic, ed D. A. Stauffer (Princeton, 1941), P. 113 .
- 5- Ransom, The World's Body (New York, 1983), P. III.
- 6- Greence, P. 242 .
- 7- Ransom, The World's Body, P. 44 .
- 8- Stephen Spender, (The Making of Poem,) Partisan Review 13 (Summer 1946). P. 301 .
- 9- T. S. Eliot, Seleceted Essays, 1917 - 1932 (London, 1953), P. 145 .
- 10- Ezra Pound, (A Few Don'ts,) by and Imagiste, Poetry 1 (1912), P. 200.
- 11- Aldous Huxley, (The Education of an Amphibian,) Adonis and the Alpha-bit (London, 1956) pp. 14 - 15

٢- «الموتى» لجيمس جويس:

- 1- Bernard Benstock, Joyce - Again's Wake (Seattle, 1965), pp. 3 - 4 .
- 2- Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, 1961).
- 3- Ibid.
- 4- Greene, The Arts, P. 12.
- 5- Booth, P. 325 .
- 6- Kant Aesthetic Judgment P. 208 .
- 7- Booth, P. 239 - 43 .
- 8- Ibid., P. 335 .



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ١٤٢٥ هـ



دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ١٤٢٥ هـ

القصة الحديثة

في ضوء المنهج الشكلي

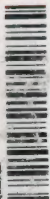
تمددت مناهج النقد الأدبي في العصر الحديث، وتنوعت طرائقها إلى استجلاء الأعمال الأدبية، وعناصرها البنائية والدلالية.

ومن بين تلك المناهج ما تبناه نضر من المشتغلين بالدرس الأدبي منذ ثلاثينيات القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات منه، شاعت تسميتهم باسم «النقاد الجدد»، وتميزوا في محيط هذا الدرس بأنهم أولوا قضية الشكل الفني للعمل الأدبي اهتماماً فائقاً، دون أن يكون ذلك على حساب المضمون، وإنما كان سبيلاً إلى تأويله وتفسيره، ومن الأوصاف التي غلبت على هذا المنهج وصفه بأنه منهج «شكلي» أو «شكلاني». والواقع أنها كلمة قاصرة في دلالتها على المراد، إذ قد توحي بالتناول السطحي للعمل الأدبي، مع أنها في هذا الموقع بعيدة عن ذلك؛ إذ يراد بها الوصول إلى المعنى من خلال الشكل.

والكتاب الذي بين أيدينا يتناول من خلال هذا المنهج ستة من الأعمال القصصية الحديثة، ما بين رواية، ورواية قصيرة، فهو عمل تطبيقي يجلو النظرية النقدية لدراسة النقد الجديد أو عصبيها الأساسي.

صالح محمد

Alexandria



0650630